DIE
GEMÄLDE-SAMMLUNG
DES HERRN
CARL VON HOLLITSCHER
IN BERLIN

HERAUSGEGEBEN VON WILHELM BODE
UND MAX J. FRIEDLÄNDER

MIT 55 TAFELN UND 18 TEXTBILDERN IN HELIOGRAVÜRE

BERLIN 1912

MEISENBACH RIFFARTH & Co., BERLIN-SCHÖNEBERG

Photogravüre-Ätzung und Kupferdruck von Meisenbach Riffarth & Co., Berlin-Schöneberg
Aufnahmen von Gustav Schwarz in Berlin

ART DES A. RICCIO

EINLEITUNG

VON WILHELM BODE

Es sind jetzt vierzig Jahre verflossen, seitdem ich in die Leitung der Berliner Museen berufen wurde. Damals, unmittelbar nach der glücklichen Beendigung des französischen Krieges, in der frischen Begeisterung der siegreichen Kämpfe, in dem Reichtum, den die Kriegsentschädigung über Deutschland ausgegossen hatte, schienen die Aussichten auf eine erfolgreiche und erfreuliche Tätigkeit an den Berliner Museen ganz besonders günstige. Erfolgreich sind unsere Bemühungen wohl gewesen, ob aber auch erfreulich? Im letzten Jahrzehnt vor dem großen Krieg und während des Krieges lagen die Sammlungen in vollem Winterschlaf; nur gelegentliche kleine oder große Skandale, welche die Presse über angeblich verputzte Bilder, Umstellungen in den Sammlungen, Aenderungen in der Benennung oder ähnliche, meist untergeordnete Angelegenheiten erhob, bewiesen, daß noch immer Leben in diesem Körper war. Mit der Ernennung des Kronprinzen Friedrich zum Protektor der Museen im Anfang des Jahres 1872, mit der Erhöhung der Fonds für die Museen und der Berufung tüchtiger Männer in die Leitung der Sammlungen schienen diesem alternden Körper wieder frische Säfte eingeflößt zu sein, aber die Kämpfe dauerten noch jahrelang fort. Das autokratische Regime des für seine Stellung völlig ungeeigneten Generaldirektors Graf Usedom

gefährdete eine Zeitlang die ganze fortschrittliche Entwicklung der Museen, und von seiten der Künstler haben die Angriffe nie ganz aufgehört, ja, sie sind von Zeit zu Zeit wieder in hellem Feuer aufgelodert. Wir mußten in anderer Weise Interesse und Stütze für unsere Bestrebungen zu gewinnen suchen; wir versuchten daher uns in den Kunstfreunden Berlins einen Kreis zu schaffen, durch den auch das größere Publikum zum Verständnis für unsere Museumssammlungen und unsere Ziele erzogen würde. Das ist uns gelungen; freilich nur sehr allmählich, denn die Schwierigkeiten waren und sind gerade in Berlin, zum Teil heute noch, besonders große. Berlin ist keine Kunststadt und sehr wenig geeignet, das Kunstinteresse in seinen Bürgern wachzurufen. Es ist eine junge Stadt, und was ihr vom alten Charakter bis vor kurzem noch geblieben war, hat die Erweiterung in der neueren Zeit bis auf wenige große Bauten unbarmherzig beseitigt. Um der malerischen und künstlerischen Umgebung Berlins, in der unmittelbaren und weiteren Nachbarschaft, Geschmack abzugewinnen, bedarf es schon eines feiner ausgebildeten Sinnes. Zum Sammeln von Kunstsachen bot Berlin zudem nur selten Gelegenheit, da der alte Kunstbesitz hier wie in ganz Ostelbien spärlich war und die großen internationalen Kunstmärkte fernab liegen. Trotzdem waren durch den Sammeleifer Friedrichs des Großen und die Gelegenheit, die damals die Leipziger Messe selbst für den Handel in alten Bildern bot, Berliner Kunstfreunde schon im 18. Jahrhundert zum Sammeln alter Gemälde bestimmt worden, und nachdem ihre Galerien in der schweren Bedrängnis der Napoleonischen Zeit verschwunden waren, hatten sich unter der Regierung des kunstfreundlichen Königs Friedrich Wilhelm IV. neue Sammlungen gebildet. Von diesen befanden sich verschiedene, wie die Sammlungen des Grafen Redern, des Grafen Raczynski, des Grafen Blankensee, des Grafen Wilhelm Pourtales und einige kleinere Sammlungen noch nach dem Französischen Kriege in Berlin; aber die Sammler, die sie gebildet hatten, lebten nicht mehr oder vergrößerten ihre Sammlungen wenigstens nicht weiter. Berlin besaß in der Tat damals keinen irgend namhaften Sammler alter Kunst. Dadurch wurde unsere Stellung an der Galerie im Anfange unserer Tätigkeit noch besonders erschwert; unsere Stütze mußten wir zuerst in Sammlern außerhalb Berlins, wie Barthold Suermondt, Alfred Thieme, Heinrich Vieweg u. a. suchen; erst allmählich, seit dem Ausgang der siebziger Jahre, traten Berliner Kunstfreunde, die durch unsere Tätigkeit an den Museen angezogen waren, in nähere Beziehung zu uns, und wir durften ihnen bei dem Erwerb alter Bilder und von Werken der Kleinkunst an die Hand gehen. Zu Oskar Hainauer, Adolph Thiem, Wilhelm Itzinger, Wilhelm Gumprecht kamen noch in den achtziger Jahren James Simon, Berthold Richter, Carl von der Heydt, Oskar Huldschinsky und mehrere andere. Unter ihnen auch ein Österreicher, der damals nach Berlin übergesiedelt war, Carl von Hollitscher.

In Wien ist das Sammeln von Kunstwerken weit älter und bodenständiger als in Berlin; auch in neuerer Zeit, trotz mancher Veränderungen, die die alte Kaiserstadt über sich

ergehen lassen mußte. War Carl von Hollitscher schon als Oesterreicher für Kunstsachen interessiert und leichter zum Sammeln aufgelegt, so wurde er dazu noch besonders bestimmt durch seinen Kompagnon und Freund Martin Heckscher.

ROCCATAGLIATA

Herr von Hollitscher hat von vornherein neben der Vorliebe für die Niederländer des 17. Jahrhunderts ein besonderes Interesse für die Altniederländer gehabt. Unter den ersten Gemälden, die er erwarb, waren Werke von Roger, Quinten Maßys u. a. Primitiven; aber als er diese Bilder in seiner damaligen Wohnung zwischen den Gemälden der holländischen Schule aufhängen mußte, gab er sie schließlich im Tausch wieder ab, weil sie ihm nicht zu der Mehrzahl seiner Bilder zu passen schienen. Doch im Geheimen blieb er der alten Liebe

treu; seit er in dem neuen Heim auf dem Pariser Platz mehr Raum gewonnen hat, hat er ein besonderes Renaissancezimmer eingerichtet, für das er wieder mit bestem Erfolg primitive deutsche und niederländische Gemälde und Skulpturen sammelt. Aber weitaus der größere Teil der Sammlung besteht aus Gemälden der Barockzeit, namentlich von holländischen Meistern. Sie dienen den Sälen an der Front nach dem Pariser Platz als köstlicher Schmuck, deren sonnige, farbige Wirkung dadurch noch wesentlich gehoben wird. Darauf hat Herr von Hollitscher besonders gesehen; nicht eine kunsthistorisch möglichst vollständige Reihe der holländischen und vlämischen Meister, sondern malerisch wirkungsvolle Bilder der hervorragendsten Meister von hoher Qualität hat er zu erwerben gesucht, und das ist ihm im Laufe der Jahre vortrefflich gelungen. Von der Mehrzahl der großen Meister der holländischen wie der vlämischen Schule, von Rembrandt und Hals bis zu den Stillebenmalern, von Rubens und A. van Dyck bis auf Teniers und Jan Fyt enthält die Sammlung gute und selbst vortreffliche Stücke, regelmäßig in bester Erhaltung. Und neben den Bildern an den Wänden dienen italienische Renaissancebronzen, deutsche Silberbecher und Porzellanfigürchen auf den Borden, Tischen und in Schränken zur harmonischen Ausschmückung der schönen Räume.

Unter den Arbeiten der Kleinkunst, welche die Räume der Wohnung in dieser Weise schmücken, sind die Bronzen am zahlreichsten und bedeutendsten. Verschiedene Arbeiten sind mehr als Dekorationsstücke und beanspruchen besondere Erwähnung. Wir haben sie daher auch in Abbildungen unserem Texte eingefügt.

Von ein paar Putten der Richtung des Andrea Riccio ist der Putto auf einem Delphin, auf den er einhaut (Abb. S. 1), besonders originell. Die stark vergoldete nackte Frauengestalt der Latona (eine Benennung, die durch die Zahl der Kinder freilich etwas zweifelhaft erscheint) ist wohl die bedeutendste unter diesen Bronzefiguren (Abb. S. 9). In der starken Wendung des Körpers verrät sich ein tüchtiger, noch von Michelangelo beeinflußter Künstler, der bald nach der Mitte der Cinquecento tätig war. Die einzige Wiederholung, die ich von dieser Gruppe kenne, im Ashmolean Museum zu Oxford, ist in den Nebenfiguren wesentlich abweichend und zeigt eine so verschiedene Formenbehandlung, daß sie schwerlich vom gleichen Künstler ausgeführt ist. Echt cinquecentistisch ist auch die graziöse Figur eines nackten Fauns, der nach den Tönen einer Muschel, in die er bläst, sich im Tanzschritt bewegt. Auf einen bestimmten Künstler läßt sich die zusammenbrechende jugendliche Männergestalt, die entsetzt nach oben blickt, zurückführen; sie ist ein Werk des Benvenuto Cellini und entstand als Studie zu der Gruppe der Tugend, die das Laster besiegt, welche das Borghese-Tintenfaß, jetzt im Besitz von Baron A. Rothschild in Wien, bekrönt. Welche Sorgfalt der Künstler auf diese Arbeit verwandte, geht daraus hervor, daß nicht weniger als sechs Studien zu der Gruppe bekannt sind, alle mehr oder weniger voneinander abweichend; zwei davon im Kaiser Friedrich-Museum. Dieses Figürchen der Hollitscher-Sammlung ist besonders aus-

GIAN BOLOGNA

drucksvoll und lebendig in der Bewegung.

Charakteristische venezianische Arbeit vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts sind die beiden nackten Knaben (Abb. S. 3), von denen der eine die Doppelflöte bläst, der andere ein Hündchen auf den Armen trägt. Sie gehören zu der nicht unbeträchtlichen Zahl ähnlicher Kindergestalten, die man jetzt dem Roccatagliata, einem Nachfolger des Alessandro Vittoria, zuschreibt.

Die reiche Phantasie der Renaissancekünstler bekundet sich ganz besonders in der Erfindung der verschiedenartigen kleinen Bronzegefäße für das Zimmer, namentlich für den Schreibtisch. Bekannt ist, wie mannigfach vor allen Andrea Riccio seine Tintenfässer, Schreibkästchen, Räuchergefäße, Vasen, Lampen, Leuchter u. s. f. gestaltet hat. Eine der ihm vielleicht selbst noch zuzuschreibenden phantastischen Lampen, die nach den häufigen Wiederholungen besonderen Anklang gefunden haben muß, ist die sphinxartige Gestalt, die auf Seite 11 abgebildet ist. Von wahrhaft grotesker Phantastik ist das etwa der gleichen Zeit angehörende hockende Ungetüm mit weit aufgesperrtem Rachen (Abb. S. 6), das in Erfindung und Form noch von mittelalterlichen Ausgußgefäßen beeinflußt erscheint. Zu den phantasievollsten und zugleich anmutigsten Stücken dieser Art gehört die Lampe, die aus einem Fisch gebildet wird, auf dem eine Harpye sitzt, eine Arbeit des Giovanni Bologna (Abb. S. 5). Unter verschiedenen Mörsern ist der auf Seite 13 abgebildete durch Form und Dekoration der feinste; eine charakteristische Paduaner Arbeit noch unter Riccios Einfluß.

PADUANER MEISTER UM 1500

Die Italienischen Gemälde

Von W. Bode

Wenig zahlreich sind die Bilder italienischer Meister. Herr von Hollitscher hat sie nur dann gekauft, wenn sie ihm als Dekorationsstücke gerade paßten, oder wenn er durch ihren hohen malerischen Reiz besonders angezogen war. Solche Dekorationsstücke sind die

6. I. TINTORETTO (?)

drei italienischen Porträts der Sammlung, die als den Bassano, Tintoretto und Maratta nahestehend verzeichnet sind. Keines derselben wage ich genauer als auf Zeit und Schule zu bestimmen. Das „Selbstporträt eines jüngeren Malers“ und der „Herr im Vollbart mit seinem Knaben zur Seite“ (Abb. S. 7) sind venezianisch vom Ende des 16. Jahrhunderts. Der Name Tintoretto, unter dem letzteres Bild früher ging, ist sicher ungerechtfertigt; weder Auffassung noch Behandlung erinnern an diesen Künstler, weder an den großen Jacopo noch an seinen Sohn Domenico. Auch die Bezeichnung Leandro Bassano muß

für das tüchtige Malerporträt mindestens als zweifelhaft bezeichnet werden. Ein Werk des vorgerückten Seicento ist das Bildnis einer sympathischen jungen Frau mit regelmäßigen, schönen Zügen und in geschmackvoller, reicher Tracht. An den in Florenz zum halben Italiener gewordenen Justus Suttermans, dem das Bild früher zugeschrieben wurde, erinnert es kaum; der Name Carlo Maratta, den es jetzt trägt, erscheint eher gerechtfertigt, da wir die reichen Farben, die saubere Ausführung, die schlichte Haltung auch in seinen beglaubigten Bildnissen (so in einem bezeichneten Männerporträt unserer Berliner Galerie) wiederfinden.

Künstlerisch wesentlich höher stehen die verschiedenen Ansichten Venedigs; sie sind wahre Bijous in ihrer malerischen Wirkung: die Ansicht der Piazzetta und ein größeres Gemälde der Piazza di San Marco von Francesco Guardi, beides breit gemalte Werke seiner späteren Zeit, vielleicht noch in höherem Maße als die beiden kleineren Ansichten Venedigs von Antonio Canale. Guardis Piazzetta ist eine jener skizzenhaft, halb aus der Erinnerung hingeworfenen Stimmungen, von einer Leuchtkraft und Energie der Farben, von einer Breite und Meisterschaft der Ausführung, wie sie namentlich seiner späteren Zeit eigentümlich ist. Die Staffage in solchen Bildern pflegt man Guardis Schwager Tiepolo zuzuschreiben, der doch damals wahrscheinlich schon nicht mehr unter den Lebenden weilte oder jedenfalls längst nach Madrid übergesiedelt war. Guardi verstand vorzüglich seine Figuren mit wenigen Farbenflecken sicher vor die Luft zu stellen, die sonnige Wirkung seiner Bilder dadurch noch zu erhöhen. Canale, sein Lehrer und Vorbild, ist auch in späteren Werken, wie es die beiden Bildchen der Sammlung Hollitscher sind, präziser, von tadellos richtiger Zeichnung (auf die es Guardi oft nicht sehr ankam), so daß die Linien der Bauten wie mit dem Lineal gezeichnet zu sein scheinen; und doch sind seine Bilder, wenn auch weniger malerisch und flott, nicht weniger fein und in ihrem kühleren Ton womöglich noch wahrer. Bilder wie diese beiden, in denen die Lichter in den kleinen Figuren mit einem geistreichen Strich oder Tupfen hingesetzt sind und Kopf und Hände wie kleine runde Knöpfe erscheinen, und über denen ein kühles, mattes Sonnenlicht ausgebreitet ist, pflegt man neuerdings vielfach Canales Neffen und Schüler Belotto zuzuschreiben; so auch die herrlichen vier mittelgroßen Ansichten von Venedig in der Münchener Pinakothek, von denen bei der neuesten Umgestaltung zwei in das Magazin wandern mußten. Der Vergleich mit Belottos beglaubigten und meist bezeichneten Bildern beweist, welcher Abstand zwischen den beiden Künstlern ist. Zudem sind gerade die in England während Canales Aufenthalt dort (1746 bis 1747) entstandenen, sowie die gleich nach seiner Rückkehr, als Belotto schon in Deutschland lebte, gemalten Bilder Canales zum Teil ganz übereinstimmend in der Behandlung mit den genannten Gemälden.

Auch von Guardis Schwager, Giovanni Battista Tiepolo, hat Herr von Hollitscher neuerdings ein Bild erworben, eine jener geistreichen Skizzen zu Altargemälden, deren hohe malerische und dekorative Qualitäten heute mit Recht hoch geschätzt werden.

Die Niederländischen Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts

Von Max J. Friedländer

Mehr als zu den andern Gemälden scheinen historisch erklärende Bemerkungen hier nötig oder doch erwünscht zu sein. Die Katalognotizen bieten ausreichende Hilfe neben den Abbildungen zum Verständnis der holländischen und vlämischen Bilder des 17. Jahrhunderts. Dort sichern Signaturen die Autorschaft der zumeist wohl bekannten Maler. Die bloße Nennung der Namen schafft dem Kunstfreund eine aus hundert Erinnerungen genährte Vorstellung. Anders, sobald es gilt, primitive Bilder einzuführen. Die karge Katalogisierung muß oft umständlich begründet werden. Die Forschung ist im Flusse, sie hat es vergleichsweise schwer und muß, da Signaturen fast überall fehlen, oft mit Wahrscheinlichkeiten, manchmal mit Notnamen arbeiten. Das Material ist spärlich und wenig bekannt. Der Katalogverfasser kann kaum mit einer Vorstellung des Lesers rechnen, wenn er einen Namen wie „Aelbert Bouts" ausspricht. Also ich muß für etwas pedantische Kunstgeschichte Gehör erbitten.

Herr v. Hollitscher war glücklich bei Erwerbung seiner „Primitiven". In der kleinen Zahl sind verschiedene bedeutende, im historischen Zusammenhange wichtige Monumente, die das Material, über das der Historiker verfügt, erheblich bereichern. Einer der wenigen

ITALIENISCHER MEISTER um 1650

populären Namen aus der Meisterreihe des 15. Jahrhunderts fällt auf: Hans Memling. Ich hoffe auf keinen Widerspruch zu stoßen, wenn ich das Bildnis einer älteren Frau so nenne. Vielleicht ein Fragment (wenigstens ist die Art, wie dieses Porträt abgegrenzt ist, wie es im Rahmen steht, ein Bildnis ohne Hände, in Memlings reichem „Werke" beispiellos) und in den Hauptlinien gut aber nicht ganz rein erhalten, hat das Porträt, wie es auf uns gekommen ist, Teil an jener edlen, besonnenen Ausgeglichenheit, die den Schöpfungen des Brügger Meisters eigen ist. Das reliefartig sanft sich rundende Antlitz ist gebettet in das breitflächige Weißzeug der Haube, mit dem die Bildfläche bis auf die neutral dunkeln Ecken rechts und links oben und den dunkeln Sockel des Kleides unten gefüllt ist. Die zarte Zeichnung des Mundes, die klare Formung der Augenlider offenbaren Memlings ruhige Meisterschaft, die nichts unterstreicht. Ein vergleichender Blick auf das bekannte Bildnis einer alten Frau, das der Louvre vor einigen Jahren aus dem Besitze des Herrn Léo Nardus erworben hat, kann den, der sich in Memlings aus vielen Leistungen bekannte Porträtierkunst nicht eingelebt hat, von der Richtigkeit der Zuschreibung am raschesten überzeugen.

Stärker erregend als das stille Porträt Memlings, den Kunstfreund sowohl wie den Historiker, und durchaus der Mittelpunkt der kleinen Galerie primitiver Bilder in Herrn von Hollitschers Haus ist die Madonna, die unter dem Namen Geertgens tot St. Jans erscheint. Der Name des holländischen Meisters, dessen Persönlichkeit in dem Berichte des alten Karel van Mander in besonderer Art hervortritt, spannt die Erwartung. Die schon äußerlich durch den Maßstab — Madonnen in der vollen Größe des Lebens sind in der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts selten — imponierende Tafel war bis vor kurzem in spanischem Privatbesitze ganz unbekannt und in der Literatur, soweit ich sehe, nirgends erwähnt. Seitdem sie der Kritik zugänglich geworden ist, hat kein mit Geertgens Stil vertrauter Forscher (Hulin, Glück u. a.) gezögert, die Bestimmung anzuerkennen. Wirklich fügt sich die neue Erscheinung dem spärlichen Schatze, der uns von Geertgens Kunst sonst erhalten ist, leicht ein.

Im ersten Eindruck herrscht eine verblüffende Lebensfülle, die über das Hieratische der Andachtskunst des 15. Jahrhunderts hinaus weltlich und menschlich berührt. Zu diesem Eindrucke verbinden sich die Konsequenz der Modellierung, die außerordentliche Raumillusion, die Stofflichkeit, die naturrichtige Zeichnung höchst verwickelter Formen, wie der Hände des Kindes. Die Farbe, in der das Scharlachrot des Mantels herrscht, ist von dreister Lebhaftigkeit. Das von vorn gesehene Christkind in praller Körperlichkeit blickt den Beschauer gerade an mit einem unvergeßlichen Blick, in dem sich glotzende Unerwachtheit mit ernster Hoheit mischt. Der Madonnenkopf in dem aus Geertgens anderen Schöpfungen wohl bekannten Typus mit der kurzen Nase, den flachliegenden Augen steht nicht weniger plastisch, klar entwickelt und frei im Raume wie das Kind, und endlich ist die grüne üppige Landschaft im Fensterausschnitt ähnlich und nicht weniger naturwahr wie die berühmten Landschaften in den authentischen Wiener Tafeln Geertgens. Neben diesem Meisterwerk des großen holländischen Meisters, des einzigen Meisters, der die spezifisch holländische Kunst des 15. Jahrhunderts repräsentiert (von Ouwater wissen wir doch zu wenig, denn „ein Bild ist kein Bild"), tritt alles, was sonst an älteren niederländischen Arbeiten hier ist, zurück, wirkt vergleichsweise unpersönlich.

Die kleine, etwas trüb gefärbte thronende Madonna steht im Bewegungsmotiv und im Typus der Gestaltungsweise des großen Löwener Meisters Dirck Bouts nahe, wird, wie so viele ähnliche Erzeugnisse, dem Aelbert Bouts zugeschrieben, der als treuer Nachfolger seines Vaters mehrere Jahrzehnte lang einem fruchtbaren Werkstattbetrieb in Löwen vorstand. Etwa zur selben Zeit, um 1470, entstand die Tafel mit der hl. Ursula, die bei unvollkommener zeichnerischer Durchbildung durch freundliche, blumige Färbung und naive Komposition fesselt. Die kunsthistorische Einordnung ist nicht leicht. Doch vermag ich wenigstens den ersten Schritt zu tun, indem ich auf ein gewiß von derselben Hand geschaffenes Täfelchen aufmerksam mache, das auf Schloß Herdringen in Westfalen im Besitz des Grafen Fürstenberg ist, und das die Vermählung eines jugendlichen Heiligen darstellt.

Erhebliche Schwierigkeit macht die Einordnung des Porträts einer jungen Dame von hohem Range, das Herr v. Hollitscher vor kurzem aus englischem Privatbesitze erworben hat. Die Entstehungszeit wird durch das (reiche und sorgsam ausgeführte) Kostüm festgestellt. Es ist eine Tracht, die wir aus einigen Gemälden Holbeins kennen, die gewiß am englischen Hof um 1535 in Gebrauch war. An Holbein aber werden wir nicht nur durch Tatsächlichkeiten der Tracht, sondern auch durch Kompositions- und Stileigenschaften erinnert. Besonders das Motiv der vor dem Leibe gefalteten Hände — ein Motiv, das der jungen Dame Gelassenheit und Ruhe, dem Bild glückliche Geschlossenheit verleiht, — ist Holbeins Lieblingsmotiv. Besonders ähnlich in der Zeichnung der Hände ist unser Bildnis dem Holbeinschen Frauenporträt im Besitze des Grafen Lanckoronski zu Wien. Ist anzunehmen, daß der Maler unseres Bildes um 1535 am englischen Hofe gearbeitet, daß er Holbeinsche Schöpfungen gekannt hat, so haben wir es doch nicht mit einer Holbein-Kopie oder einem Holbein-Nachahmer zu tun. Gewiß mit seiner geistreichen Behandlung ein Original, ruhen die malerischen und technischen Eigenschaften trotz dem Anklang an Holbeins Kunst auf niederländischer Tradition

ANDREA RICCIO

Aus van Manders leider konfusem Berichte vermuten wir, daß Joost van Cleve am englischen Hofe sich festzusetzen trachtete. Man hat angenommen, daß ein jüngerer Meister dieses Namens und nicht der ältere, den wir mit dem Meister des Todes Mariae identifizieren, in England gearbeitet hätte. Neuerdings aber mehren sich die Anzeichen, daß eben der Meister des Todes Mariae am englischen Hofe tätig gewesen sei

(und zwar um 1530). Zeigt doch ein Porträt Heinrichs VIII. zu Hampton Court mit ziemlicher Deutlichkeit die Merkmale seines Stiles. Vorausgesetzt, daß Joost v. Cleve (der Meister des Todes Mariae) in England mit Holbein zu rivalisieren Gelegenheit hatte, könnte unser Porträt ein Werk seiner Hand sein. Jedoch kann ich diese Bestimmung nicht mit der erwünschten Sicherheit aus dem Stile des Porträts herleiten.

Herr v. Hollitscher glaubt in diesem Bild ein Porträt der Königin Mary zu besitzen, die hier in jugendlichem Alter als Prinzessin dargestellt sein würde. Wenn auch die Züge der Fürstin, die wir namentlich aus dem 1550 geschaffenen Bildnis Moros kennen, nicht wiederzuerkennen sind, so möchte ich die wichtige und der Entstehungszeit des Bildes nicht widersprechende Vermutung jedenfalls zur Diskussion stellen. Mary ist 1516 geboren, war als 1535 19 Jahre alt.

Einem Brügger Meister von mittlerem Wuchse, der um 1510 tätig war, schreibe ich die kleine Madonna in wohlerhaltener Halbfigur zu, die unter Nr. 16 katalogisiert ist. Da zwei Werke dieses Malers sich noch heut in Brügger Kirchen (wo sie vermutlich immer gewesen sind) befinden, steht die Lokalisierung leidlich fest. Eines seiner typischen Bilder, das zu St. Jacques in Brügge, habe ich in den Meisterwerken d. n. M. (Bruckmann 1903, Taf. 61) publiziert. Seitdem ich bei Gelegenheit der Brügger Leihausstellung von 1902 das „Werk" dieses Meisters zusammengestellt habe, konnte ich vielerlei dazu finden. Doch ist die Bedeutung des Malers nicht gewachsen. Offenbar stand er einem fruchtbaren Werkstattbetriebe vor, in dem Andachtsbilder hergestellt wurden. Er hängt nicht wie die meisten Brügger seiner Generation mit Gerard David zusammen, eher mit Quentin Massys. Vielleicht war er aus Antwerpen nach Brügge gekommen.

Die kleine thronende Katharina, eine ganz besonders gut erhaltene Tafel, von vollem, etwas schwerem Kolorit und körperlichem Farbenauftrag, ist offenbar um 1520 entstanden, als Arbeit eines Malers der neuen Generation, der Generation Jan Gossaerts. Indem ich den Namen „Meister von Güstrow" dazusetze, lasse ich über den Entstehungsort keinen Zweifel. Nur daß ich nicht etwa zu glauben bitte, das Bild sei in dem mecklenburgischen Städtchen entstanden. Brüssel ist die Heimat des von dem Holzschnitzer Bormann signierten Güstrower Altares. Und der Maler, der die Bildflügel dieses Altares geschaffen hat, scheint mir der Autor unseres Bildes zu sein. Traditionell gilt ja Bernaert van Orley als der Meister der Güstrower Flügel. In meiner Arbeit über Orley (Jahrb. d. pr. Ksts.) habe ich bereits der Tradition widersprochen und darauf aufmerksam gemacht, daß die Kreuzigung in der Münchener Pinakothek (Nr. 127) den Gemälden in Güstrow besonders nahe stände.

Recht verwickelt ist die Sachlage in Hinsicht auf den Autor der hl. Magdalena in Halbfigur. Der erste Gedanke wendet sich zu dem sog. Meister der weiblichen Halbfiguren, der ja den Bildtypus, zu dem diese Tafel gehört, als Spezialität gepflegt, wenn auch schwerlich geschaffen hat. Ich habe bei mehr als einer Gelegenheit den „Meister mit dem Papagei" abgespaltet vom „Meister der weiblichen Halbfiguren" und das Bild der Sammlung v. Hollitscher gehört eng zum „Werk" des zweiten Meisters, indem es eine freie Kopie einer Magdalena der Sammlung Ad. Schloß in Paris ist (eine größere Replik, gewiß auch vom Meister mit dem Papagei, war 1903 bei Miethke in Wien, dann bei Emil Goldschmidt, 1909 in Berlin versteigert, jetzt, glaube ich, beim Baron Herzog zu Pest). Vergleicht man

nun unser Bild mit den beiden in der Komposition nahe verwandten, so wird offenbar, daß ein dritter Meister, also ein Enkelschüler des Meisters der weiblichen Halbfiguren der Autor ist, nämlich der (um 1550 tätige) Maler, der die Madonna in Freien zu Wien (k. k. Hofmuseen Nr. 156) geschaffen hat, den man irrtümlich Lambert Lombard nennt. Der Fall, daß dieser Maler mit dem Halbfiguren-Meister in vermutlich mittelbarer Verbindung zu beobachten ist, steht übrigens nicht allein da. Im Pariser Handel wurde vor 2 Jahren natürlich unter dem Namen des Meisters der weiblichen Halbfiguren eine schreibende Magdalene verkauft, (jetzt bei Sir W. von Horne in Montreal) die unserm Bilde äußerst nahe steht und gleichfalls von dem Pseudo-Lombard herrührt. Das Verfolgen solcher Zusammenhänge hilft uns, das äußerst komplizierte Gerüst der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts aufzubauen.

Nicht in demselben Grade wie vor der Halbfigur der Magdalena vermag ich vor der Anbetung der Könige Klarheit zu schaffen. Daß die Tafel mit den hohen, stark bewegten Figuren, den scharf geschnittenen Typen, den flatternden Gewändern, dem weltlich bunten Gepränge zu jener übergroßen Zahl der um 1520 in den Niederlanden entstandenen Bilder gehört, die infolge eines Irrtums Herri met de Bles getauft worden sind und, weil niemand fähig war, das Knäuel von Malerindividualitäten zu lösen, noch heute so genannt werden: dies ist deutlich genug. Auch daß unser Bild verhältnismäßig originell und keine Wiederholung eines sonst bekannten Tafelbildes ist. Der Irrtum der Zuschreibung ist endgültig erledigt, da die famose Aufschrift „Blesius fecit" auf der Münchener Anbetung der Könige dem Putzwasser kürzlich gewichen ist. Mit der Aufteilung der Nachlaßmasse dieses Blesius aber bin ich noch nicht zu Ende gekommen, und es fehlt hier gewiß an Raum, das gewaltige Material auszubreiten. Das Bild der Sammlung von Hollitscher wird in zukünftigen Studien über die Pseudo-Bles-Gemälde beachtet werden müssen, und dann wird man vielleicht auch aus dem merkwürdigen Umstand Schlüsse ziehen, daß ein französisches Miniaturenbuch, das ohne rechten Grund G. Tory zugeschrieben wird, (im Besitze des Frankfurter Buchhändlers Leo Baer und publiziert im Anzeigenblatt dieser Firma 1911) eine Anbetung der Könige enthält, die in vielen wesentlichen Zügen nach unserer Epiphanie kopiert zu sein scheint.

PADUANER MEISTER um 1520

Über das Porträt des Attila Grimaldi, das seit vielen Jahren Herrn von Hollitscher gehört, schrieb ich als es 1898 in Berlin ausgestellt war: „Das Bildnis . . . zeigt in organischer Vereinigung gute niederländische und gute italienische Eigenschaften. Neben der unglücklichen Benennung „Sebastiano del Piombo", mit der die Tafel aus dem Pariser Kunsthandel kam, erscheint die

Bestimmung „Jan Stephan von Calcar“ zum wenigsten als eine ansprechende Vermutung. Als Schöpfung des auf italienischem Boden, in der Lehre Tizians, ausgebildeten Niederländers ist allenfalls beglaubigt durch eine alte Inventarnotiz — das Louvre-Bildnis von 1540. Mit diesem Porträt hat unsere stolze Halbfigur des Sprößlings aus der berühmten Genueser Familie in der Tat einige Verwandschaft. Schon im Äußerlichen, dem Arrangement mit der Säule zur Linken, aber auch in der Auffassung, der Haltung des Dargestellten ähneln sich die beiden Gemälde.“

21. JAN BREUGHEL

Die Vlämischen Gemälde des XVII. Jahrhunderts

Von W. Bode

Unter den Bildern der vlämischen Schule fehlen die großen Meister nicht, die hier freilich spärlicher gesät sind als in der holländischen Schule, infolge des außerordentlichen Übergewichts des Meisters, der recht eigentlich die vlämische Schule in sich begreift: Peter Paul Rubens. Herr v. Hollitscher besitzt von ihm ein Bildnis und eine Skizze. In dem Porträt ist der jüngere Bruder des Künstlers dargestellt, der Stadtsekretär von Antwerpen, der in jungen Jahren, lange vor dem Maler, starb. Das Bild ist eine ungewöhnlich schlicht und naturwahr aufgefaßte Studie nach der Natur. Rubens hat sie mit anderen Einzelporträts wenig später benutzt, um danach das bekannte Bild der „Vier Philosophen" in der Galerie des Palazzo Pitti zu malen. Wie das Hollitscher'sche Porträt von Philipp Rubens, so hat er darin auch sein Selbstporträt, das jetzt die Maler-Porträtsammlung der Uffizien schmückt, wiederholt. Für Jan Woverius ist dagegen nicht etwa das Bildnis dieses Gelehrten in der Galerie Arenberg zu Brüssel als Vorlage benutzt, da es nur eine, wenn auch ausgezeichnete, Kopie aus dem Philosophenbilde ist. Für den Justus Lipsius, der schon 1606 starb, als Rubens in Italien war, hat diesem wohl das Bildnis eines älteren Künstlers als Vorlage gedient. Der Umstand,

daß der Künstler nicht aus erster Hand geschöpft hat, daß er die Porträts nicht nach der Natur malte, sondern mit Hilfe älterer Bildnisse zusammenkomponierte, läßt das Bild des Palazzo Pitti etwas nüchtern und steif erscheinen; der Hauptreiz des übertrieben berühmten Bildes liegt in der leuchtenden Färbung. Unser Bildnis von Rubens' Bruder wird um 1616 oder 1617 entstanden sein, womit auch das Alter des Dargestellten übereinstimmt; das Philosophenbild ist erst mehrere Jahre später gemalt.

Ein zweites Gemälde des Meisters in der Galerie ist die verhältnismäßig große Skizze zur „Begegnung Abigails mit David", die aus der Sammlung Secrétan in eine amerikanische Privatsammlung übergegangen ist. Das Bild gehört schon der späteren Zeit des Künstlers, dem Anfang der dreißiger Jahre. Die geistreiche Skizze zeigt wesentliche Abweichungen vom großen Bilde, an dessen Ausführung Schüler mitgeholfen haben.

Von Rubens' großem Schüler und mehrjährigem Mitarbeiter Anton van Dyck ist die originell aufgefaßte Darstellung der Auferstehung Christi in ihren halblebensgroßen Figuren ein charakteristisches Werk der mittleren Zeit, bald nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt: voll gewaltiger, ja fast gewaltsamer Bewegung und von jener tiefen Färbung und Leuchtkraft, die namentlich den meisten Jugendwerken eigentümlich ist.

Zu Rubens' nächsten Freunden zählt ein Künstler, der von seiner Art am meisten entfernt zu sein scheint: Jan Brueghel, der „Blumen-Brueghel", wie er zur Unterscheidung der verschiedenen Künstler gleichen Namens und der gleichen Familie genannt wird. Seine kleinen Landschaften von miniaturartiger Durchführung, seine sauberen Blumenbuketts, die bis in die Tautropfen und die Insekten darauf genau ausgeführt sind, erscheinen neben Rubens' gewaltigen, in genialer Breite niedergeschriebenen Kompositionen wie kleinliche Pygmaenarbeit: und doch schätzte sie Rubens, schätzte sie seine Zeit fast wie die Arbeiten des großen Meisters, der mit Vorliebe Bilder gemeinsam mit ihm malte. Stellt man ihre Werke nicht unmittelbar nebeneinander, und vertieft man sich in diesen Kleinmaler, so lernt man die Bewunderung seiner Zeitgenossen verstehen, erfreut man sich an der naiven Naturschilderung, an der reichen Phantasie, der zierlichen Durchführung und reichen harmonischen Färbung seiner Bilder. Die beiden kleinen Landschaften, vom Jahre 1604, welche Herr v. Hollitscher von Jan Brueghel besitzt, sind charakteristische tüchtige Werke seiner Hand (Abb. S. 15 u. 17). Des Beifalls, den seine Kunst fand, erfreuten sich auch seine Nachfolger und Schüler, die fast durch ein Jahrhundert auf seinen Wegen weitergehen; ein Beispiel dafür in der Sammlung bietet der schöne Blumenkranz von Verendael, einem Enkelschüler Brueghels. Andere Künstler bauen das Stilleben dagegen im Sinne von Rubens aus, so vor allem Frans Snyders und dessen Schüler Joannes Fyt, letzterer mit einem starken Einschlag von A. van Dycks malerischer Behandlung in seiner früheren Zeit. Die „Jagdbeute" der Sammlung v. Hollitschers zeigt Fyts außerordentliche Meisterschaft in der Wiedergabe des Stofflichen, zeigt zugleich seine im Stilleben nur noch von Willem Kalf, freilich auf ganz anderem Wege, erreichte Delikatesse der malerischen Wiedergabe und der vollendeten Farbenharmonie.

Dem großen Meister im Kleinen, der das Sittenbild der vlämischen Schule begründet und in seiner Richtung dauernd bestimmt hat, der zugleich starken Einfluß auf die holländischen Genrebilder ausgeübt hat, Adriaen Brouwer, ist in der Sammlung das kleine Brustbild eines aufwärtsblickenden Bauern zugeschrieben, das wohl als Allegorie des „Gesichts" für eine Folge der

„Sinne“ gedacht ist. In der breiten malerischen Behandlung steht es der späteren Art des Meisters nahe, aber es fehlt die Frische der Auffassung, die Leichtigkeit der Pinselführung, die Brouwer auch in solchen flüchtigen Einzelfiguren eigen ist. Wir möchten eher an Craesbeeck, Brouwers Schüler, denken, der ihm in seinen frühesten Bildern noch nahe kommt. Ein anderer Schüler oder doch getreuer Nachfolger Brouwers, David Teniers, hat den Ruhm seines Lehrers lange Zeit in den Schatten gestellt. Fast gleichaltrig mit ihm, hat er ihn um ein halbes Jahrhundert überlebt, hat schon durch die wohl zehnfache

20. JAN BREUGHEL

Zahl seiner Bilder, wie durch seine gesellschaftliche Stellung den jungverstorbenen und verkommenen Bohémien halb vergessen gemacht. Heute ist der geniale Abenteurer wieder voll zur Geltung gekommen, und sein Schüler wird neben ihn fast gar zu sehr in den Hintergrund gestellt. Teniers fehlt zwar die reiche Phantasie, die treffende Charakteristik, die Fülle der originellen Gestalten, die Meisterschaft in der Anordnung, Zeichnung und malerischen Ausführung, die Brouwer auch in seinen flüchtigsten Skizzen und Studien auszeichnen: aber auch Teniers hat seine besonderen Vorzüge. Seine großen Bilder haben nicht selten, namentlich solange er unter Brouwers Einfluß stand, eine ungewöhnlich

dekorative Wirkung, sie sind von großem Geschick in der Anordnung, sind oft fein im Ton und in der Färbung und geistreich in der Pinselführung. Das größere Bild mit dem „Bauern in der Schenke“ in der Sammlung v. Hollitscher, fein im Ton bei wenig Lokalfärbung, zeigt die harmlosen Freuden der Bauern beim Bier und Tabak; das kleinere, „Der Bauer mit seiner Frau“ (Abb. S. 33), ist durch kräftigere Farbenwirkung ausgezeichnet.

Die holländischen Gemälde des XVII. Jahrhunderts

Von W. Bode

37. G. DOU

Den Sammlern unseres Kontinents wird es jetzt sehr schwer gemacht, von den beiden großen Meistern, welche die holländische Malerschule fast für ein Jahrhundert zu der führenden gemacht haben, Frans Hals und Rembrandt van Rijn, Gemälde zu erwerben, da der Ehrgeiz der amerikanischen Sammler vor allem gerade auf den Erwerb der Bilder dieser beiden Meister gerichtet ist. Von beiden hat sich Herr v. Hollitscher nicht nur eins, sondern mehrere Gemälde zu sichern gewußt.

Ein kleines Meisterwerk des Frans Hals ist das Porträt einer sitzenden jungen Frau, die in den zusammengelegten Händen den kurzen Fächer hält. Die Dargestellte ist Maria Vernatti, eine Holländerin, deren Familie später nach England zog und das Bildnis ihrer Ahne bewahrte, bis es in neuester Zeit in den Besitz des Herrn v. Hollitscher überging. Es gehört der späteren Zeit des Künstlers an, etwa dem Anfang der fünfziger Jahre, als Hals schon ein Siebziger war. Die Sicherheit und Breite, mit der hier die Formen niedergeschrieben sind, die Feinheit des Tons in den klaren grauen Farben finden wir in fast allen Bildnissen des Meisters aus dieser späteren Zeit, aber eine Eigenschaft des Künstlers, die ihm weniger zugetraut wird, können wir hier ganz besonders bewundern: die liebenswürdige Bonhomie, ja selbst eine gewisse Herzlichkeit im Ausdruck. Der große Meister in der Wiedergabe jovialer Lebensfrische konnte gelegentlich auch so ergreifend schildern wie nur ein Rembrandt; das zeigen die Bildnisse alter Frauen in den Sammlungen Pierpont Morgan und James Simon. In der Treffsicherheit, mit der er die Züge jedes Modells wiederzugeben wußte, ist gerade die Erfassung und Herauskehrung der markantesten Charaktereigenschaften, soweit sie Züge und Wesen erraten ließen, die genialste und bewunderungswerteste Seite. Wie reizvoll erscheint neben dieser behäbigen, freundlichen Bürgersfrau die junge Dame, die den großen Fächer vor sich in beiden Händen hält, in ihrem zurückhaltenden, fast schüchternen Ausdruck

Das graue Kleid mit den breiten silbernen Borten, der rosafarbene Rock und das blaßrote Bändchen im mattblonden Haar geben eine pikante Farbenstimmung. Behandlung und Auffassung sind für die Zeit der Entstehung — nach der Tracht muß das Bild um 1660 gemalt sein — auffallend einfach und sorgfältig, so daß man versucht sein könnte, an einen der Söhne des alten Meisters zu denken, etwa an Harmen Hals; aber andere Teile, namentlich die Hand mit dem Handschuh, zeigen so sehr den Charakter des alten Frans Hals, dass man sie mit Recht „seine Signatur" genannt hat. Hofstede de Groot hat daher das Bild anstandslos in das Werk des Meisters aufgenommen, wie gleichfalls das kleine Brustbild eines Knaben mit flacher Kopfbedeckung, ein Werk, dessen Entstehung seinem fetten Farbenauftrag wie dem Ton nach auf die frühere Zeit, um 1625, hinweist.

Wieviel vom eigenen Geist der Meister seinen Bildnissen mitgab, das verraten selbst Porträts von einer Ähnlichkeit und Trefflichkeit der Wiedergabe wie die beiden großen Bildnisse eines Ehepaares von Michiel van Mierevelt. In ihrer soliden Malweise, in der tadellosen Zeichnung und Modellierung, in der klaren harmonischen Färbung, wie in der anspruchslosen, unparteiischen Wiedergabe der Persönlichkeit läßt sich nichts besseres denken; aber der frische Pulsschlag, die gesteigerte Lebensfähigkeit, die den Bildnissen des Haarlemer Meisters eine so überzeugende Lebendigkeit und momentane Wirkung geben, fehlt hier wie in den Gemälden fast aller anderen so zahlreichen und oft so tüchtigen Bildnismaler Hollands. Wie unter diesen die älteren Meister den jüngeren durch Schlichtheit und Ernst der Auffassung und Behandlung überlegen sind, zeigen sowohl die Bildnisse eines Ehepaares von Anton Palamedes wie die tüchtigeren Brustbilder von ein paar sympathischen jungen Herren von Peter Nason (vom Jahre 1649) und von Juriaen Ovens, die unter sich sehr verwandt sind und schon Einfluß von A. van Dyck aufweisen.

Gegenüber diesen schlichten, ehrlichen Porträts von tüchtiger Zeichnung und trefflicher Charakteristik, aber von einer gewissen biederen Nüchternheit, wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wohl an hundert Künstler in den großen und kleinen Städten Hollands malten, müssen die ersten Studienköpfe und Bildnisse, die von dem eben erst zwanzigjährigen Leydener Müllerssohn Rembrandt van Ryn gleich in größerer Zahl auf den Bildermarkt in Holland kamen, wie eine Revolution gewirkt haben. Durch das kleine Format, die flüchtige, zuweilen selbst wilde Zeichnung und Ausführung, die grelle Beleuchtung, den momentanen, gelegentlich grimassierenden Ausdruck konnten sie — namentlich neben jenen ernsten, tadellosen Bildern der gleichzeitigen Porträtmaler — fast abschreckend erscheinen. Aber sie haben daneben etwas an sich, das jeden anziehen mußte und selbst mächtig ergriff und ihn mit jenen Derbheiten aussöhnte: den packenden Ausdruck, die seelische Belebung seiner Gestalten. Durch das grelle Licht, das er wie mit einem Scheinwerfer auf dem Gesicht konzentriert, läßt er ein ganz eigenartiges, geistiges Licht wieder daraus hervorleuchten, das uns nicht nur mit der äußeren Erscheinung, sondern vor allem mit dem Denken und Fühlen seiner Modelle bekannt zu machen scheint. So kam es, daß seine Bilder alsbald das allgemeinste Interesse erweckten, und daß der junge Künstler, als er eben das fünfundzwanzigste Jahr vollendet hatte, nach Amsterdam übersiedelte, um den zahlreichen Aufträgen besser gerecht werden zu können. Diese waren aber, dem damaligen Geschmack des „deftigen Mynheer" entsprechend, in erster Linie Aufträge auf Bildnisse; und in der Wiedergabe ihrer eigenen wichtigen

54. A. VAN OSTADE

Persönlichkeit und der ihrer achtbaren Gattinnen wollten diese doch sorgfältiger und stattlicher behandelt sein, als es Rembrandt bisher in seinen Selbstporträts und in den Bildnissen seiner Angehörigen getan hatte. So mußte er sich wohl oder übel der Auffassungs- und Darstellungsweise der damaligen Modebildnismaler, der de Keyser, Miereveldt u. a., mehr oder weniger anbequemen; freilich keineswegs zum Nachteil für seine Kunst, da er dadurch zu strengerer Zeichnung, monumentalerer Komposition und sorgfältigerer Behandlung erzogen wurde. Die beiden tüchtigen Bildnisse des Meisters, die sich Herr v. Hollitscher für seine Sammlung rechtzeitig zu sichern wußte, gehören zu solchen Werken dieser Zeit — sie datieren beide aus dem Jahre 1633 —, aber in beiden ist es dem Künstler schon gelungen, seine eigenartige Beleuchtung und sein Helldunkel mit völlig freier Behandlung zu verbinden. Das Bildnis des jungen Mädchens mit untersetzten, rundlichen Formen, deren Züge in einer Reihe gleichzeitiger oder wenig früherer Bilder wiederkehren, und die wir als eine der Schwestern des Künstlers ansprechen zu dürfen glauben, ist besonders kräftig in Beleuchtung und Färbung; das ovale Brustbild des jungen Mannes mit Knebelbart und buntem Hut über dem vollen Haar, ein schon aus der Galerie von Lord Ashburton berühmtes Gemälde, ist durch das scharf einfallende Licht in seinem lebensvollen Ausdruck besonders wirkungsvoll und ansprechend.

Das Vorbild der frühesten Werke Rembrandts, ihre Ausführung im kleinsten Format und die — neben flüchtigen Studien — oft fast penible Durchführung derselben hat die Schüler, die er damals schon in Leyden um sich versammelte, zu Klein- und Feinmalern gemacht. Dies gilt vor allem für den bedeutendsten unter ihnen, Gerard Dou, der der

frühesten Art seines Lehrers bis zu seinem Tode treu blieb und dadurch bei seinen Zeitgenossen einen Ruf hatte und Preise für seine Bilder erzielte, deren sich Rembrandt selbst nur verhältnismäßig kurze Zeit erfreuen durfte. In der Sammlung von Hollitscher befinden sich zwei seiner seltenen Bilder: ein Knabenporträt, selbst in Anordnung und Ausstaffierung noch ganz in Rembrandts Art seiner früheren Zeit (Abb. S. 19), und ein junges Mädchen am Fenster mit einer Kerze, das in der mittleren Zeit des Künstlers, etwa zwischen den Jahren 1645 und 1650 entstand. Wie das Knabenporträt hell im Ton und leicht und geistreich in der Behandlung ist, so ist das Mädchen am Fenster in der kräftigeren Färbung, in der weichen, an Metsu erinnernden Behandlung und in dem ansprechenden Ausdruck eines der besten Gemälde des früher zu sehr gefeierten, jetzt aber zu wenig geschätzten Meisters.

Besonders gut sind auch die beiden Ostade in der Sammlung vertreten. Der Bauer mit dem Krug von Adriaen van Ostade, im Jahre 1640 gemalt (Abb. S. 21), verrät im Motiv und in der humorvollen Auffassung noch den Schüler des Frans Hals, in dem einfallenden Licht und in der fast einfarbigen Malerei den Einfluß Rembrandts, dem auch die Schule von Haarlem, so verschieden und eigenartig sie sich sonst darstellt, sich nicht ganz entziehen konnte. Auch das Bauern-Trio, einundzwanzig Jahre später entstanden, zeigt noch diesen Einfluß Rembrandts sowohl in der geschlossenen Beleuchtung wie in dem warmen Ton der Färbung und in der leichten Pinselführung; in der malerischen Behandlung wie in der behaglichen Stimmung gehört es zu den besten Arbeiten des Künstlers. In künstlerischer Veranlagung Adriaen noch überlegen ist sein jüngerer Bruder und Schüler Isack van Ostade, ein Maler von genialer Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit im Schaffen und von außerordentlichem Fleiß; sind doch noch reichlich zweihundert Gemälde von ihm erhalten, obgleich der Künstler schon mit 28 Jahren starb. Das wenig umfangreiche Bild der Sammlung von Hollitscher, „Der Halt unter der Eiche", ist doch eines seiner Meisterwerke, durch die sonnige Wirkung, die Klarheit der Schatten, die figurenreiche und doch so klar geschilderte und flott gemalte Darstellung.

Jan Steen, der vielseitigste und amüsanteste unter allen Genremalern, leider auch der ungleichmäßigste und unstäteste — wie schon sein steter Ortswechsel beweist —, steht in seinen Motiven gelegentlich den beiden Ostade nahe. So in dem Bilde, das Herr von Hollitscher von ihm besitzt. Wie die Kinder um die Mutter, die „im Kram" ihr Baby päppelt, sich drängen und das stramme Brüderchen, das die Mutter zärtlich anlächelt, bewundern, ist hier mit einer bei Steen seltenen Schlichtheit und Herzlichkeit zum Ausdruck gebracht. Die Wirkung der Farben ist kräftig und doch tonig.

Dank der Anregung, die der junge Rembrandt gegeben hatte, blieb Leyden ein Hauptsitz der Genremalerei durch das ganze 17. Jahrhundert. Wie Steen, so war auch Quirin Breklenkam ein Leydener. In seinen Motiven, in der behäbigen Stimmung, zum Teil auch in seiner leichten, farbigen Behandlungsweise ist er meist seinem etwa gleichaltrigen Landsmann Gabriel Metsu ähnlich. So gerade in der „Nähterin" der Sammlung von Hollitscher, einem kleinen, aber durch Gegenstand und malerische Behandlung besonders anziehenden Bilde. Ein etwas älterer Maler des Sittenbildes, Hendrick M. Sorgh aus Rotterdam, erscheint, wie verschiedene Maler seiner Antwerpen nahegelegenen Vaterstadt, den vlämischen Genremalern ebenso nahestehend wie seinen holländischen Landsleuten; war er doch auch eine Zeitlang als junger Künstler in Antwerpen tätig, gerade als Brouwer dort auftauchte und dem

63. H. M. SORGH

vlämischen Genrebild wie vorher dem holländischen eine ganz neue Richtung gab. Die „Gemüsehändlerin“ in der Sammlung v. Hollitscher erinnert an ähnliche Darstellungen von David Teniers, ist aber fester und kühler in der Malerei (Abb. S. 23).

Der größte unter allen Genremalern Hollands, neben Jan Vermeer und P. de Hooch, die nicht so gleichmäßig und vielseitig waren, Gerard Terborch, ist in der Sammlung bisher nur mit einem seiner ausgezeichneten kleinen Bildnisse vertreten; Feinmalereien, die aber mit Rücksicht auf ihre Vornehmheit der Erscheinung, auf die ausgesucht einfache Anordnung und malerische Behandlung nicht mit Unrecht mit den monumentalen Bildnissen eines Velasquez verglichen sind.

Unter den holländischen Landschaftsmalern hat Herr von Hollitscher die Haarlemer Schule bevorzugt, vor allem die frühen Meister derselben. Von Jan van Goyen besitzt die Sammlung drei Gemälde, alle drei aus Goyens späterer, bester Zeit: die „Bauernhütte am Kanal“, anscheinend 1647 datiert, von tiefer Stimmung und breiter Behandlung; fast gleichzeitig (das Bild trägt die Jahreszahl 1645) die Ansicht eines breiten Flusses mit einer Stadt am Ufer, leuchtend in warmem grau-braunen Tone gemalt; und als jüngstes Bild den „Halt an der Bauernhütte“ vom Jahre 1651, ein treffliches, in tief braunem Ton gehaltenes Stimmungsbild. Diesen gleichmäßig tüchtigen Werken des van Goyen steht ein etwa gleichzeitig entstandenes Gemälde von Salomon van Ruysdael, das „Befestigte Schloß am Flusse“, im tiefen Ton der fast monochromen Färbung und in der leuchtenden Wirkung der Luft ganz nahe.

Als diese Bilder entstanden, hatte eine neue Richtung der Landschaftsmalerei in Holland bereits eingesetzt, wieder von Haarlem aus; und wieder war es ein Mitglied der Familie Ruysdael, das nicht nur unter den bahnbrechenden Künstlern dieser Richtung war, sondern die Landschaftsmalerei in Holland überhaupt zu ihrer höchsten Entwicklung führte. Die „Burg auf waldigem Hügel“ von Jacob van Ruisdael ist eines der wirkungsvollen früheren Werke

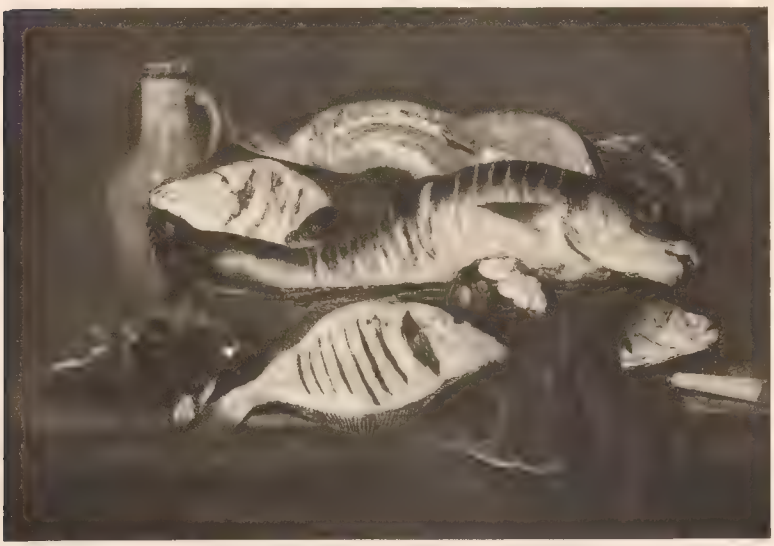
des großen Künstlers, das noch in seiner Vaterstadt Haarlem, etwa im Jahre 1655 entstand. Die Burg ist Schloß Bentheim, hier von der Rückseite gesehen, zu der durch das Dorf am Fuße des Hügels eine Gasse steil hinaufführt. Groß im Aufbau, kräftig in der Färbung, tief im Ton und körnig im Farbenauftrag hat das Bild schon die nur diesem Meister eigene Stimmung, jenen melancholischen Zauber der Natur in ihrer stillen Einsamkeit, in der der Mensch und Menschenwerk nur geduldet sind, wie jedes andere Stück der Schöpfung. Diese Stimmung weiß der Meister ganz besonders auch in seinen Fernsichten auszudrücken, die regelmässig von den Dünen von Haarlem aus gesehen sind. Statt eines eigenen Bildes dieser Art, das der Sammlung noch fehlt, zeigt sie ein solches Motiv von der Hand eines Amsterdamer Schülers, des Jan van Kessel, der jedoch seinen Lehrer, so sehr er sich ihm in Anordnung und Auffassung anschließt, in Feinheit der Empfindung und Stimmung nicht erreicht. Eigenartiger und wirkungsvoller ist das gleiche Motiv: „Haarlem von den Dünen gesehen“ in einem größeren Bilde der Sammlung gegeben, dessen Künstler noch nicht sicher bestimmt ist. Der Haarlemer Landschafter Vermeer, der die gleichen Motive behandelt, ist glatter in der Malweise und zeigt nicht die reich gegliederte Luft; Jacob Koninck, an dessen Landschaften es gleichfalls erinnert, ist uns aus den wenigen sicher auf ihn zurückzuführenden Landschaftsbildern noch zu wenig bekannt, um das Bild mit Sicherheit ihm zuschreiben zu können. Leider ist die Bezeichnung, die das Bild trägt, zu undeutlich, um entziffert zu werden; vermutlich hat sie gelegentlich ein Besitzer auszulöschen versucht, in der Absicht, das Bild als Ruisdael an den Mann zu bringen.

Ein Stimmungsmaler wie Jacob Ruisdael ist Aert van der Neer. Er gilt als „Spezialist“, da er besonders häufig Mondscheineffekte und, wenn auch seltener, Winteransichten gemalt hat; doch gibt es von ihm auch Landschaften mit ganz abweichenden Motiven, sogar Interieurs, und innerhalb der gewohnten Darstellung zeigt er reiche Abwechslung im Aufbau der Landschaft, in ihrer Beleuchtung und Stimmung. Die beiden Gemälde, die Herr v. Hollitscher von ihm besitzt, sind gerade das eine ein Mondschein, das andere ein Winter, aber beide sind nicht nur charakteristische, tüchtige Werke des Künstlers, sondern auch sehr eigenartig, namentlich das Nachtstück. Van der Neer zeigt hier ungewöhnlicherweise den Ausblick auf die stille See, über der gerade der Mond aufsteigt und sein phantastisches Licht über die von Booten und Schiffen reich belebte Fläche ausbreitet und die Ränder der Wolken mannigfach auflichtet.

Ein kleines Gemälde von Jan Wynants, eine Fernsicht über eine von einem breiten Flusse durchzogene hügelige Landschaft, zeigt Details, die vermuten lassen, der Künstler habe Italien besucht und ein italienisches Motiv daheim mit holländischer Empfindung wiedergegeben. Wahrscheinlich hat er aber nur, ähnlich wie sein Freund Adriaen van de Velde, der ihm das Bild mit kleinen Figuren ausstaffierte, italienische Studien von Bekannten, die in Italien waren, zu diesen und ähnlichen Bildern verwendet. Schätzte man doch italienische Ansichten damals auch in Holland schon höher ein als eine Darstellung aus der Heimat. Bei Adriaen van de Velde begegnen uns solche Studien aus Italien häufiger, sowohl in seinen Radierungen wie in seinen Gemälden, in seiner früheren wie in seiner späteren Zeit, soweit man bei diesem Künstler, dem nur ein Alter von kaum fünfunddreißig Jahren vergönnt war, von früh und spät überhaupt sprechen kann. So zeigt die kleine Landschaft mit Vieh in der Sammlung von Hollitscher, ein frühes Werk von zarter, sonniger Wirkung, das der frühreife Künstler

mit zweiundzwanzig Jahren malte (wir besitzen schon Arbeiten von ihm aus seinem siebzehnten Jahre), in der Farm rechts und im Bau der Hügel in der Ferne italienische Formen, während die ganze Auffassung, Vieh und Vegetation echt holländisch sind. Es liegt daher auch bei diesem Künstler die Annahme, daß er Studien von Italienfahrern, wie Karl des Jardin, für seine Bilder benutzt habe, näher, als daß er selbst in Italien gewesen sein sollte. Adriaen hat auch ein zweites Gemälde der Galerie mit seinen trefflich gezeichneten, farbigen Figürchen ausstaffiert, die kleine Strandlandschaft seines Bruders Willem van de Velde, ein frühes, helles und duftiges Werk dieses einst so gefeierten Marinemalers.

Dem Grundsatz „l'art pour l'art", den die moderne Kunst als den allein berechtigten gelten lassen will, verdanken gerade manche holländischen Künstler, die früher besonders geschätzt waren, daß sie heute kaum noch beachtet werden. Dieser Wechsel in der Gunst der Sammler hat auch Philips Wouwerman getroffen; sehr mit Unrecht, wenn auch manche seiner Bilder, namentlich aus seinen letzten Jahren, unter Überfüllung der Komposition, bunter, unruhiger Färbung und Nachdunkeln der Schatten leiden. Bilder wie „Vor dem Marketenderzelt" in der Hollitscherschen Sammlung zeigen, welche reiche Erfindungsgabe, welche Meisterschaft in Zeichnung und Anordnung, welche Feinheit in der Charakteristik dem Künstler eigentümlich sind. Kaum bei einem zweiten Maler wird man so deutlich inne, daß die Darstellung doch auch ihre Bedeutung in der Kunst hat, wie gerade bei Wouwerman.



32. A. H. VAN BEYEREN

Die dekorative Wirkung der Gemälde der Sammlung von Hollitscher wird noch sehr gehoben durch eine Reihe ausgezeichneter Stilleben, die zwischen den Porträts, Landschaften und Genrebildern vorteilhaft verteilt sind. Wie von den tüchtigsten vlämischen Meistern, deren Bilder wir oben schon namhaft gemacht haben, so auch von verschiedenen holländischen Künstlern. Zunächst von Aelbert Cuijp eines seiner Hühnerstücke, die sämtlich seiner frühen Zeit angehören und daher noch etwas trocken in der Behandlung sind, während die landschaftliche Ferne schon die für den Künstler so charakteristische duftige, helle Sonnenstimmung zeigt. Von besonders dekorativer Wirkung sind drei Stilleben von Abraham van Beijeren; außer einem seiner bekannten Fischstücke zwei reich besetzte „Frühstückstische", die zu seinen Meisterwerken und zum Schönsten gehören, was die holländische Malerei im Stilleben geleistet hat. Fast überreich in der Zusammenstellung von Prachtgefäßen, Früchten und Eßwaren aller Art und doch nicht unruhig in der Wirkung, reich in den Farben und doch von wunderbarer Harmonie in dem warmen bräunlichen Ton, sind beide Bilder von einer delikaten und doch ganz freien und leichten malerischen Behandlung, in der das Stoffliche in vollendeter Weise wiedergegeben ist. Nur die Stilleben von Willem Kalf lassen sich solchen Meisterwerken des van Beijeren ebenbürtig an die Seite stellen. Die Sammlung besitzt zwar von Kalf selbst kein Gemälde, doch einen „Nachtisch" von seinem Schüler oder Nachfolger Juriaen van Streeck, in dem er seinem Vorbild nahe kommt.

Berichtigung:

Lies auf Seite 21, 13. Zeile von unten: sie datieren aus den Jahren 1633 bzw. 1635. Vergleiche Inhaltsverzeichnis.

ITALIENISCHER MEISTER um 1680

Verzeichnis der Gemälde

I. DIE ITALIENER
II. DIE NIEDERLÄNDER des XV. und XVI. Jahrhunderts
III. DIE VLAMEN des XVII. Jahrhunderts
IV. DIE HOLLÄNDER des XVII. Jahrhunderts

Die Gemälde erscheinen auf den Tafeln in derselben Reihenfolge wie in dem Verzeichnis, alphabetisch geordnet innerhalb der Gruppen. Mehrere Bilder sind im Text reproduziert, wie im Katalog angegeben ist, nur wenige sind nicht abgebildet, was gleichfalls im Kataloge vermerkt ist

Herr von Hollitscher hat stets mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit seine Schätze Forschern und Kunstfreunden zugänglich gemacht und die Aufforderungen zu Leihausstellungen selten abgelehnt. In den Katalognotizen sind die Ausstellungen genannt, auf denen die Bilder erschienen, nämlich:

Berlin 1890: die von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft arrangierte Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts in der Kgl. Akademie.

Berlin 1898: die von derselben Gesellschaft veranstaltete Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance in der Kgl. Akademie.

Berlin 1906: Die von dem Kaiser-Friedrich-Museums-Verein arrangierte Ausstellung von Werken alter Kunst im ehemalig gräflich Redernschen Palais.

Berlin 1909: die von demselben Verein veranstaltete Ausstellung von Bildnissen in der Kgl. Akademie.

Die aus dem Pariser Kunsthandel erworbenen Gemälde dieser Sammlung — und das ist die Mehrzahl — sind fast alle durch die Hände von Charles Sedelmeyer gegangen. Die zitierten Kataloge Sedelmeyers sind die seit 1894—1902 alljährlich, dann 1905 und 1906 erschienenen Lagerkataloge, die betitelt sind: one 100 paintings of old masters belonging to Ihe Sedelmeyer Gallery, dann: The second 100 . . . und so fort.

I. Die Italiener.

ITALIENISCHER MEISTER

GIOVANNI ANTONIO DA CANALE, genannt CANALETTO

1679—1768, tätig in Venedig.

Gegenstücke

1. Blick über die Piazza auf die Markuskirche.

2. Blick über die Piazzetta. In der Mitte die Markussäule, der Dogenpalast links.

Leinwand. H. 29, B. 28.
Ausgestellt Berlin 1906, Nr. 15, 16.
Erworben 1896 aus dem Wiener Kunsthandel.

FRANCESCO GUARDI

1712–1793, tätig in Venedig.

3. Venezianische Ansicht. Blick über die Piazza auf den Glockenturm und die Häuser rechts und links daneben. Auf der rechten Seite im Schatten die Markuskirche. Auf dem Platze Figuren und gelbe Verkaufszelte. Bez. links unten, auf dem Pflaster: F. GUARDI.

Leinwand. H. 62, B. 75.
Erworben 1912 aus dem englischen Kunsthandel.

Dieselbe Komposition mit etwas anderen Figuren in der Sammlung J. Simon in Berlin. Eine Zeichnung dazu in der Sammlung Dutuit in Paris.

4. Venezianische Ansicht. Blick über die von Figuren belebte Piazzetta mit der Bibliothek auf der rechten Seite.

Leinwand. H. 29, B. 44
Ausgestellt Berlin 1906, Nr. 43.
Erworben 1892 aus dem Pariser Kunsthandel.

(?) CARLO MARATTA

1625—1713, tätig in Rom.

5. Bildnis einer Dame. Brustbild einer reich gekleideten, fast von vorn gesehenen Frau mit rosa Schleifenschmuck im Haar und im Gewande. Gemalte ovale Rahmung.

Die Autorschaft Marattas steht nicht fest. Früher wurde das Porträt dem Suttermans zugeschrieben.

Leinwand. H. 68, B. 56.
Ausgestellt Berlin 1909, Nr. 76.
Erworben 1903 aus dem Wiener Kunsthandel.

(?) JACOPO ROBUSTI, genannt TINTORETTO

1518—1594, tätig in Venedig.

6. Bildnis eines Vaters mit seinem Sohne. Der Mann in mittleren Jahren, in schwarzer Gewandung, steht, bis zu den Knien sichtbar, etwas nach links gewandt. Er hat seine Linke auf die Schulter des vor ihm stehenden, gelb gekleideten, etwa 6jährigen Knaben gelegt. Links ein Tisch. Bräunlicher Grund.

Leinwand. H. 149, B. 104
Ausgestellt Berlin 1898, Nr. 38.
Erworben 1892 aus dem Pariser Kunsthandel. Abg. im Text S. 7.

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

1696—1770, tätig in Venedig, Würzburg und Madrid.

7. Die Heiligen Oswald und Maximus. Auf einer Estrade, zu der zwei Stufen hinaufführen, rechts sitzend der jugendliche Oswald von Northumberland, den Blick aufwärts gewandt, auf der erhobenen Linken einen Raben, der einen Ring im Schnabel hält. Links stehend der Bischof Maximus, dem ein kniender, vom Rücken gesehener Chorknabe einen Folianten hält. Oben zwei fliegende Engel und Wolken.

Leinwand. H. 50, B. 27.

Erworben 1912 aus dem Pariser Kunsthandel.

Entwurf zu dem Altarbild in S. Massimo zu Padua (vergl. Sack, Tiepolo).

Dieselbe Komposition in kleinem Maßstab in der National Gallery zu London.

VENEZIANISCHER MEISTER UM 1570. (LEANDRO BASSANO?)

8. Selbstbildnis eines Malers. Halb vom Rücken gesehen, den Kopf nach vorn gedreht, sitzt der Maler in Halbfigur mit der Palette in der Linken vor der Staffelei, auf der rechts das Porträt eines Mannes zu sehen ist.

Leinwand. H. 89, B. 61.

Ausgestellt Berlin 1898, Nr. 39; 1909, Nr. 104.

Erworben 1889 aus dem Pariser Kunsthandel.

2. Die Niederländer des XV. und XVI. Jahrhunderts

DER VERMEINTLICHE HERRI MET DE BLES

tätig um 1520 in Antwerpen (?).

9. Die Anbetung der Könige. Die Madonna sitzt in der Mitte, von vorn gesehen. Der älteste König kniet links, in Seitenansicht nach rechts. Der zweite König weiter links niederkniend und den Hut abnehmend. Der Mohr rechts am Rande stehend. Joseph hinter Maria. Rechts ist der Blick frei auf Baulichkeiten des Mittelgrundes.

Eichenholz. H. 60, B. 50.
Erworben 1909 aus dem Münchener Kunsthandel.

AELBERT BOUTS

tätig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Löwen.

10. Maria mit dem Kinde. Die Madonna thront in ganzer Figur in einer Säulenhalle, vor einem Brokatvorhang. Sie reicht dem Kinde die Brust. Zwischen den Säulen ist der Blick frei auf die Hintergrundlandschaft.

Eichenholz. H. 26,5, B. 19.
Erworben 1911 aus dem englischen Kunsthandel.

GEERTGEN TOT ST. JANS

tätig um 1490 in Haarlem.

BENVENUTO CELLINI

11. Maria mit dem Kind in Halbfigur. Die Madonna ist sitzend sichtbar bis zu den Knien, leicht nach links gewendet, in rotem Mantel über dunkelblauem Gewande. Das Kind auf ihrem Schoße hält den Kopf in voller Vorderansicht. Links Mauerausschnitt mit Blick auf eine Waldlandschaft.

Eichenholz. H. 82, B. 53.
Privatsammlung in Madrid.
Erworben 1911 aus dem Münchener Kunsthandel.

JOHANNES STEPHAN VON CALCAR

1499 (?) — 1546, tätig in Venedig und Neapel.

12. Bildnis des Attila Grimaldi. Bis unterhalb des Gürtels und von vorn gesehen, steht der jugendliche Mann in schwarzem Gewande. Das rote Untergewand wird an den Ärmeln sichtbar. Der weiße Kragen fällt am Halse in zwei Spitzen über den Rock. Links eine Säule mit der Inschrift: Attila Grimaldi.

Pappelholz (?). H. 99, B. 74.
Ausgestellt Berlin 1898, Nr. 81; 1909, Nr. 16.
Sammlung Sir Charles Robinson.
Erworben 1892 aus dem Pariser Kunsthandel.

DER VERMEINTLICHE LAMBERT LOMBARD

tätig um 1550 in Antwerpen (?).

13. Die hl. Magdalena in Halbfigur. Die Heilige, von vorn gesehen, bei einem Tische, dreht den Kopf ein wenig nach rechts. Sie hält mit der Linken ein Gefäß, von dem sie mit der Rechten den Deckel hebt. Grüner Grund mit Randschatten oben und mit Schatten von der Figur rechts.

Eichenholz H. 54, B. 35,6.

Ausgestellt Berlin 1909, Nr. 79.

Erworben 1901 aus dem Wiener Kunsthandel.

HANS MEMLING

1430 (?) — 1494, tätig in Brügge.

14. Bildnis einer älteren Frau. Brustbild auf schwarzem Grunde. Der Kopf, etwas nach links gewandt, umrahmt von der weißen Haube, die Stirn, Haar und Ohren bedeckt. Von der schwarzen Gewandung mit braunem Pelzbesatz ist wenig sichtbar.

Eichenholz. H. 25,6, B. 17,7.

Erworben 1910 aus dem Pariser Kunsthandel.

DER MEISTER VON GÜSTROW

tätig um 1520 in Brüssel.

15. Die hl. Katharina. Die Heilige thront in ganzer Figur, von vorn gesehen, mit Buch und Schwert in den Händen in einer Nische. Unten seitlich rechts der überwundene König, links das zerbrochene Rad.

Eichenholz. H. 35, B. 27.

Erworben 1909 aus dem englischen Kunsthandel.

DER MEISTER VON ST. SANG

tätig um 1510 in Brügge.

16. Maria mit dem Kinde in Halbfigur. Die Madonna, halb nach links gewandt, bietet mit ihrer Linken dem Kinde, das auf ihrem Schoße sitzt, die Brust dar. Goldene Nimben. Goldgrund, mit schwarzen Strichen ornamentiert.

Eichenholz. H. 29,5. B. 23. Oben rund. Mit dem Rahmen, der aus einem Stücke mit der Bildtafel ist, gemessen.

Erworben 1903 aus dem Wiener Kunsthandel. Nicht abgebildet

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER um 1490

17. Die hl. Ursula. Die Heilige in ganzer Figur, stehend, von vorn gesehen, mit einem Pfeil in ihrer Rechten. Dicht gedrängt ihr zu Seiten ihre Begleiterinnen, der Prinz, der Papst, ein Kardinal und ein Bischof, alle in etwas kleinerem Maßstab als die Heilige. Hinten ein grünes Zelt, das zwei Engel offen halten. Goldener Grund.

Eichenholz. H. 38, B. 27.

Erworben 1908 aus englischem Privatbesitz.

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER um 1535

18. Bildnis einer jungen Dame. Halbfigur auf grünem Grunde. Die reichgekleidete Dame ist wenig nach links gewendet und hält die Hände gefaltet. Das Gewand aus rotem Brokat, mit viereckigem Brustausschnitt, bedeckt die Arme bis zu den Ellenbogen. Das weiße, mit feiner Stickerei in schwarz gezierte Untergewand wird an der Brust und an den Unterarmen sichtbar.

Eichenholz. H. 25,4. B. 19,5.

Erworben 1910 aus dem Londoner Kunsthandel.

SÜDDEUTSCHER MEISTER um 1460

19. Kopf einer weiblichen Heiligen. Der jugendliche Kopf, ein Ausschnitt aus einem Altarbilde, das vermutlich die Madonna mit Heiligen zeigte, ist aufwärts und halb nach rechts gewandt, mit goldener Krone. Gepunzter Goldgrund.

Nadelholz. H. 21, B. 14,5. Nicht abgebildet.

Erworben 1912 auf der Versteigerung Weber (Hamburg), Nr. 11 des Auktionskataloges.

3. Die Vlamen des XVII. Jahrhunderts

JAN BREUGHEL DER ÄLTERE

1568—1628, tätig in Brüssel und Antwerpen.

Gegenstücke:

20. Die Dorfstraße. Links an der mit Marktbauern, Reitern und andern Figuren bunt belebten Straße ein Wirtshaus. Abg. im Text S. 17.

21. Gebirgslandschaft. Vorn ein Hügel mit hohen Bäumen, von dem ein Karren herabfährt. Dahinter weites gebirgiges Land.

Bez. Breughel 1603.
Kupfer, H. 17,5, B. 25.
Erworben 1896 aus dem Wiener Kunsthandel. Abg. im Text S. 15.

ADRIAEN BROUWER

1605 (1606)—1638, tätig in Antwerpen.

22. Studienkopf. Brustbild eines jüngeren Bauern, der, fast in Seitenansicht, nach rechts emporblickt. Die rechte Hand des Mannes ist am unteren Bildrande sichtbar. Hellgrauer Grund.

Vielleicht aus einer Folge der Sinne (das Gesicht).
Eichenholz. H. 21,5, B. 15.
Galerie in Schleißheim (angeblich).
Sammlung A. Schönlank. (Versteigerung Köln 1896, Nr. 22).
Erworben 1897 aus dem Pariser Kunsthandel. Nicht abgebildet.

ANTHONIE VAN DYCK

1599—1641, tätig in Antwerpen, Genua und London.

27. D. TENIERS

23. Die Auferstehung Christi. In der Mitte schwebt Christus schräg aufwärts nach rechts. Vorn die gedrängte Masse der Krieger, von denen zwei noch im Schlafe liegen, während drei andere heftig erschreckt auffahren und der Erscheinung Christi nachblicken.

Leinwand. H. 113, B. 92.
Ausgestellt Brüssel 1910, Nr. 164.
Sammlung Kardinal Fesch, Rom; Jos. Bösch, Wien.
Erworben 1904 aus dem Pariser Kunsthandel.

JAN FYT

1611—1661, tätig in Antwerpen.

24. Die Jagdbeute. In der Mitte liegt ein toter Hase, umgeben von toten Vögeln, einem Rebhuhn links, einer Ente und einem Kiebitz. Rechts oben Ausblick auf den Abendhimmel.
Bez. unten rechts: Joannes Fyt.
Leinwand. H. 56, B. 99.
Ausgestellt Berlin 1906, Nr. 31; Berlin 1909, Nr. 38.
Erworben 1900 aus dem Pariser Kunsthandel.

PETRUS PAULUS RUBENS

1577—1640, tätig in Antwerpen, Mantua, Rom, Madrid und Paris.

25. Bildnis des Philipp Rubens. Der Bruder des Malers ist in Brustbild dargestellt, von vorn, mit braunem Schnurr- und Kinnbart, mit Mühlsteinkragen über schwarzem Gewande. Bräunlicher Grund.
Eichenholz. H. 67, B. 52.
Ausgestellt Berlin 1909, Nr. 121; Brüssel 1910, Nr. 396.
Sammlung Stiers d'Aertsclaer, Antwerpen 1822; Baron Mecklenburg, Paris 1854.
Smith II, Nr. 805; Rooses IV, S. 247.
Erworben 1906 aus dem englischen Kunsthandel.

26. David und Abigail. Abigail mit ihren Frauen und Dienern von links hergekommen, ist niedergekniet vor David, der von rechts an der Spitze seiner Krieger heranschreitet und eine Bewegung macht, die Kniende zu erheben
Entwurf in Oelfarbe zu einem Gemälde, das 1889 mit der Sammlung Secrétan versteigert wurde.
Eichenholz. H. 46, B. 64.
Sammlung R. Kann, Paris
Erworben 1889 aus dem Pariser Kunsthandel.

DAVID TENIERS DER JÜNGERE

1610—1690, tätig in Antwerpen und Brüssel.

27. Bauernpaar. Auf niedrigem Sitz ein dicker Bauer, Krug und Tabackspfeife in der Hand. Hinter ihm eine alte Frau. Rechts tritt ein Mann in den kahlen, grauen Raum.
Bez. rechts unten: D. Teniers.
Eichenholz. H. 17, B. 21.
Ausgestellt Berlin 1890, Nr. 287.
Erworben 1889 aus dem Pariser Kunsthandel. Abg. im Text S. 33.

28. Bauern im Wirtshaus. Vorn an einem Tisch drei Männer, trinkend und rauchend. Rechts am Boden Küchengerät. Im Hintergrunde des Gemaches eine grössere Zahl zechender Bauern.
Bez. rechts unten: D. Teniers fec
Ausgestellt Berlin 1890, Nr. 288.
Sammlung Pillet.
Erworben 1889 aus dem Pariser Kunsthandel.

NICOLAES VAN VERENDAEL

1640—1691, tätig in Antwerpen.

29. Blumenstück. An einer Mauer ein Gehänge aus Rosen, Tulpen, Hyazinten und anderen Blüten. Grauer Grund
Leinwand. H. 68, B. 68.
Erworben 1901 aus dem Wiener Kunsthandel. Nicht abgebildet.

4. Die Holländer des XVII. Jahrhunderts

ABRAHAM HENDRICKSZ VAN BEYEREN

1620 (1621) — 1675, tätig in Leyden, im Haag, in Delft und Alkmaar.

30. Stilleben. Frühstückstisch mit weißem Tischtuch und brauner Sammetdecke. Darauf ein Schinken, Taschenkrebs, Pfirsich, Römer, Spitzglas, Goldpokal, Silberkanne und Fayenceschale. Brauner Grund.
Bez. rechts auf der Tischkante: AB.
Leinwand. H. 99, B. 80.
Ausgestellt Berlin 1906, Nr. 9; 1909, Nr. 3.
Erworben 1905 aus dem Pariser Kunsthandel (abg. Sedelmeyers Katalog 1905, Nr. 2).

31. Stilleben. Auf einem Tische mit grüner Sammetdecke eine reiche hochgebaute Gruppe von Früchten und Geräten, Austern, Brot und einem Schinken. In einer silbernen Kanne das Spiegelbild des Malers.
Bez. rechts auf der Tischkante: AB.
Leinwand. H. 99, B. 82.
Sammlung M. van Eyck, 1818; Earl of Clancarty, London, 1892; R. Kann, Paris.
Erworben aus dem Pariser Kunsthandel (abg. Sedelmeyers Katalog 1898, Nr. 2).

32. Stilleben. Tote Fische. Auf einem Tische liegen, zum Teil in einem Korbe, Fische verschiedener Art. Links, halb verdeckt, steht ein Krug.
Bez. in der Mitte auf der Tischkante: AB. — Leinwand. H. 55, B. 75,4.
Erworben 1891 aus dem Pariser Kunsthandel. Abg. im Text S. 25.

QUIERINGH GERRITSZ BREKELENKAMP

1620 (?) — 1668, tätig in Leyden.

33. Die Hausfrau. Die Frau sitzt in Seitenansicht nach links im Zimmer und näht. Links an der Fensterwand ein Tisch mit grüner Decke. Rechts liegt ein Hündchen. Rechts oben ein geraffter Vorhangteppich.
Bez. unten links: Breklenkamp 1653 (die Zahl undeutlich).
Eichenholz. H. 33, B. 26.
Erworben 1896 aus dem Wiener Kunsthandel.

34. Die Fischhändlerin. Die Marktfrau sitzt, bis zum Gürtel sichtbar, hinter ihrem Verkaufstisch und blickt nach links. Auf der Tischplatte Fischstücke und ein Korb, Bräunlicher Grund.
Bez. unten rechts: Q. Breklenkamp 1661.
Eichenholz. H. 27, B. 24.
Ausgestellt Berlin 1890, Nr. 19.
Erworben vor 1890 aus dem Wiener Kunsthandel. Nicht abgebildet.

AELBERT CUYP

1620—1691, tätig in Dortrecht.

35. Hühner am Flußufer. In der Mitte ein Hahn, umgeben von drei Hennen, links drei Küken. Rechts Blick auf die Hintergrundlandschaft mit einem Fluß und einer Stadt auf der andern Seite des Flusses.
Bez. unten rechts: A. Cuyp. F.
Eichenholz. H. 53, B. 94.
Ausgestellt Berlin 1909, Nr. 25.
Sammlung A. Thiem, Berlin.
Erworben 1892 aus dem Pariser Kunsthandel.

GERARD DOU

1613—1675, tätig in Leyden

36. Das Mädchen am Fenster. Ein junges Mädchen, in der Umrahmung eines Fensters, blickt abwärts, in der linken Hand eine brennende Kerze haltend, mit der Rechten den Fenstervorhang hebend.
Bez. unten rechts auf dem Fensterrahmen: G. Dou (G und D verbunden).
Eichenholz. H. 25,5, B. 19.
(oben abgerundet).
Ausgestellt: London, Royal Academy 1888; Berlin 1890, Nr. 39; 1906, Nr. 25; Leyden 1906, Nr. 10.
Galerie Schönborn. Pommersfelde (Versteigerung Paris 1867, Nr. 22).
Smith-Hofstede de Groot I, Nr. 229.
Erworben 1890 aus dem Pariser Kunsthandel.

37. Brustbild eines jungen Kriegers. Der Jüngling mit stählernem Halskragen, schwarzem Rock und langem, blondem Haar in Seitenansicht nach links. Heller, grauer Grund.
Eichenholz. H. 15,5, B. 12.
Erworben 1902 aus dem Wiener Kunsthandel. Abg. im Text S. 19.

JAN VAN GOYEN

1596—1656, tätig im Haag und in Leyden.

38. Der Karren bei der Hütte. Auf einem Wege bei einem Bauernhause, das links steht, hält ein Wagen. Der auf dem Pferde sitzende Bauer spricht mit einer Frau, die mit einem Knaben am Wege steht. Rechts weiter hinten und tiefer ein Reiter und andere Figuren.
Bez. links: VG 1651 (V und G verbunden).
Eichenholz. H. 35,5, B. 34.
Ausgestellt Berlin 1906, Nr. 36.
Erworben 1902 aus dem Wiener Kunsthandel.

39. Das Bauernhaus am Ufer. Am Ufer eines sich nach rechts dehnenden Gewässers ein Haus, dessen hohes Dach sich vom grauen Wolkenhimmel abhebt. Links vorn Weidengebüsch und ein Kahn.
Bez. am Rande des Nachens: VG 1647 (?).
Eichenholz. H. 43, B. 55.
Ausgestellt Berlin 1890, Nr. 70.
Sammlung Dr. Kuranda, Wien; E. Kann, Paris.
Erworben 1888 aus dem Pariser Kunsthandel.

40. Flußlandschaft. Blick über eine weite Wasserfläche (die Maaß bei Dortrecht). Vorn am Ufer Boote, in der Ferne am andern Ufer die Stadt.
Bez. auf einem Boot: VG 1645.
Eichenholz. H. 39, B. 55
Erworben 1890 aus dem Pariser Kunsthandel.

FRANS HALS DER ÄLTERE

1580 (1581) — 1666, tätig in Haarlem.

41. Bildnis einer Frau. Die etwa 40 Jahr alte Frau sitzt, etwas nach links gedreht, in Halbfigur, auf einem Stuhl und wendet den Kopf fast ganz dem Beschauer zu. Sie hält in den gefalteten Händen einen Fächer. Grauer Grund.
Eichenholz. H. 35, B. 29.
Erworben 1912 aus dem englischen Kunsthandel.
Die Dargestellte ist angeblich Maria Vernatti und gehörte zu einer holländischen Familie, die sich im 17. Jahrhundert in England niederließ. Der Earl of Gainsborough, aus dessen Besitz das Bild stammt, soll von der Vernatti-Familie abstammen.

42. Brustbild eines Knaben. Der Knabe blickt, etwas nach rechts gewendet, den Beschauer an. Er trägt eine flache Kappe. Hellgrauer Grund.
Eichenholz. Rund. Dm. 16.
Smith-Hofstede de Groot III, Nr. 40.
Erworben 1905 aus dem englischen Kunsthandel.

43. Bildnis eines jungen Mädchens. Das Mädchen in Halbfigur, von vorn gesehen, hält einen Fächer mit beiden Händen. Sie trägt ein graues Kleid mit silbernen Borten, liegendem Spitzenkragen und Spitzenmanschetten. Ein Stück des rosafarbenen Rockes ist unten sichtbar.

Leinwand. H. 80, B. 65.

Ausgestellt Berlin 1906, Nr. 53; 1909 Nr. 46.

Smith-Hofstede de Groot III Nr. 370.

Erworben 1905 aus dem Pariser Kunsthandel.

JAN VAN KESSEL

1641 (1642) — 1680, tätig in Amsterdam.

44. Blick auf Haarlem. Vorn eine von Wiesen und Baumreihen durchzogene Ebene, in der Ferne die Stadt mit ihrer hohen Kirche. Vorn bei einer Baumgruppe Bauern und ein Jäger mit Hunden (die Figuren wohl von Lingelbach)

Leinwand. H. 38, B. 34.

Erworben aus dem Pariser Kunsthandel.

(?) JAN VAN DER MEER VAN HAARLEM

1628—1691, tätig in Haarlem.

45. Blick auf Haarlem. Vorn Dünen und eine Gruppe von Figuren. Im Mittelgrunde Bäume und Baulichkeiten. Am Horizont links die große Kirche von Haarlem.

Bez. unleserlich.

Eichenholz. H. 41, B. 76,5.

Erworben 1909 aus dem englischen Kunsthandel.

Außer Vermeer, dessen Autorschaft nicht sicher erscheint, kommt Jacob Koning als Maler dieser Landschaft in Betracht.

MICHIEL JANSZ VAN MIEREVELD

1567—1641, tätig in Delft und im Haag.

Gegenstücke:

46. Bildnis eines Herrn. Der Herr ist in Halbfigur sichtbar, etwas nach rechts gewandt, den linken Arm in dem schwarzen Mantel, in der herabhängenden Rechten den Hut haltend.

Datiert 1630, aet. 39

47. Bildnis einer Dame. Die jugendliche Dame ist halb nach links gewandt, in Halbfigur sichtbar. Sie trägt zu einem Kleide von schwarzer Seide mit Brusteinsatz von Goldbrokat eine breite Rundkrause, Spitzenmanschetten und Spitzenhaube.

Datiert 1631, aet. 35.

Eichenholz. H. 101, B. 75.

Ausgestellt Berlin 1890, Nr. 178, 179; 1909, Nr. 80, 81.

Erworben 1889 aus dem Pariser Kunsthandel.

MOERKERCKE

Lebensdaten unbekannt, tätig um 1650 in Holland.

48. Stilleben. Rechts hängt ein toter Hase. Links auf einer Tischplatte allerlei Früchte, ein Taschenkrebs, ein silberner Becher und ein Römer.

Bez. auf der Tischkante links: JM (verbunden).

Leinwand. H. 81, B. 97.

Erworben 1903 auf einer Berliner Versteigerung. Nicht abgebildet.

JAN MIENSE MOLENAER

1600 (?) — 1668, tätig in Haarlem und Amsterdam.

49. Gesellschaft im Wirtshaus. Der Mitte zu zwei sitzende Männer, von denen der eine links eine Pfeife raucht, der andre rechts mit einem Hunde spielt. Den Hund streichelt ein Knabe, hinter dem eine ältere und eine jüngere Frau sichtbar werden. Im Halbdunkel des weiten Raumes rechts eine Figur, links im Rahmen der Tür eine zweite Figur.

Leinwand. H. 96, B. 81.
Sammlung Graf Festetics, Wien.
Erworben vor 1880 aus dem Wiener Kunsthandel. Nicht abgebildet.

PIETER NASON

1612—1688 (?), tätig im Haag.

50. Brustbild eines jugendlichen Mannes. Von vorn gesehen, mit langem blondem Haar, in schwarzem Seidenkostüm, hebt der Herr mit der Rechten, zeigend, ein auf die Brust hängendes Medaillon. Dunkler Grund.
Bez.: P. Nason 1649 (?) (P und N verbunden).
Eichenholz. H. 75, B. 58.
Ausgestellt Berlin 1909, Nr. 96.
Erworben 1890 aus dem Pariser Kunsthandel.

AERT VAN DER NEER

1603—1677, tätig in Amsterdam.

51. Nachtstück. Vorn Strand mit Figuren und ans Land gezogenen Booten, weiter hinten das von Schiffen belebte Meer mit dem aufgehenden Mond am Horizont. Bewölkter Himmel.
Bez. rechts unten: AVDN (verbunden).
Leinwand. H. 46, B. 48.
Ausgestellt London, Academy 1879; Berlin 1906, Nr. 89.
Sammlung Major Corbett, Berriew.
Erworben 1897 aus dem englischen Kunsthandel.

52. Winterlandschaft. Ein gefrorener Fluß streckt sich von vorn links schräg in die Bildtiefe, mit vielen Schlittschuhläufern. Links am Ufer Baulichkeiten, rechts vorn eine Figurengruppe.
Bez. am Schiffe links: AVDN (verbunden).
Leinwand. H. 47, B. 61.
Ausgestellt London, Academy 1885; Berlin 1906, Nr. 90.
Sammlung Colonel Hankey, Hastings.
Erworben 1899 aus dem Pariser Kunsthandel (Sedelmeyers Katalog 1899, Nr. 30).

ADRIAEN VAN OSTADE

1610—1685, tätig in Haarlem.

53. Das Terzett. Eine Gruppe von zwei Musikanten und einer Frau in einem Zimmer. Der rechts sitzende Mann stimmt seine Geige, der in der Mitte stehende streicht die Bassgeige. Die links sitzende Frau schlägt ein Notenbuch auf.
Bez.: A V Ostade f. 1661.
Eichenholz. H. 29, B. 26,4.
Ausgestellt Berlin 1906, Nr. 95.
Sammlung Baronesse Thoms, Leyden 1816; C. L. Reijnders, Brüssel 1821.
Edm. Wood; Smith I, p. 150, Nr. 154.
Smith-Hofstede de Groot III, Nr. 351.
Erworben 1892 aus dem Pariser Kunsthandel (Sedelmeyers Katalog 1894, Nr. 29).

54. Der Trinker. Brustbild eines Bauern, der mit einem Krug in seiner Rechten sich wie im Gespräche nach rechts wendet, den Kopf fast von vorn zeigend. Heller, bräunlicher Grund.
Bez. rechts im Grunde: A v Ostade 1640 (A und v verbunden).
Eichenholz. H. 17, B. 15.
Ausgestellt Berlin 1890, Nr. 205.
Smith-Hofstede de Groot III, Nr. 139.
Erworben 1889 aus dem Pariser Kunsthandel. Abg. im Text S. 21.

ISACK VAN OSTADE

1621—1649, tätig in Haarlem.

55. Der Halt beim Dorfwirtshaus. In der Mitte unter einem Baum hält ein Wagen mit zwei Pferden. Ein vor dem Wagen stehender Herr spricht mit einer auf dem Wagen sitzenden Dame. Rechts und links eine größere Zahl von Bauern. Vorn in der Mitte ein Knabe mit Hunden. Rechts im Grunde das Gasthaus, links die Dorfkirche.

Bez. links unten: Isack van Ostade.
Eichenholz. H. 36, B. 32.
Ausgestellt Berlin 1906, Nr. 97.
Sammlung Godard Demaratz, Paris.
Smith-Hofstede de Groot III, Nr. 10.
Erworben 1892 aus dem Pariser Kunsthandel.

JURIAEN OVENS

1623—1678, tätig in Amsterdam, Stockholm und Hamburg.

56. Brustbild eines jugendlichen Mannes. Der Dargestellte erscheint halb seitlich nach rechts gewendet, in schwarzer Gewandung, mit liegendem Kragen und langem, blondem Haar. Dunkler Grund.

Bez.: A. 1642 J O v . . . (J und O verbunden).
Eichenholz. H. 70, B. 59.
Ausgestellt Berlin 1909, Nr. 100.
Erworben 1889 aus dem Berliner Privatbesitz.

ANTHONIE PALAMEDESZ

1601(?)—1673, tätig in Delft.

Gegenstücke:

57. Halbfigur eines Herrn. Der Dargestellte ist von vorn gesehen, die Linke mit dem Hut in die Hüfte gestützt, mit einem Stock in der Rechten, in schwarzer Gewandung mit liegendem, gesticktem Kragen. Dunkler, nach unten aufgehellter Grund.

Bez.: Aet. 44 A° 1660 Palamedes pinxit.

58. Halbfigur einer Dame. Die Dargestellte hält, etwas nach links gewandt, einen Strauß mit weißen Blüten in der Linken.

Bez.: Aet. 24 A° 1660 Palamedes pinxit.
Leinwand. H. 80, B. 65.
Erworben 1901 aus dem Wiener Kunsthandel.

REMBRANDT HARMENSZ VAN RYN

1606—1669, tätig in Leyden und Amsterdam.

59. Brustbild eines jüngeren Mannes. Den Körper etwas nach rechts gewendet, dreht der Dargestellte den Kopf in Vorderansicht. Er trägt volles, braunes Haar unter einem weit ausladenden Hut, Schnurrbart und Kinnbart, über schwarzer Gewandung ein liegender Spitzenkragen.

Bez.: Rembrandt fec. 1635.
Eichenholz, oval H. 76, B. 65.
Sammlung Herzog Valentinois; Graf Pourtalès, 1826; Lord Ashburton (The Grange).
Bode II, Nr. 104.
Smith Nr. 304.
Erworben 1909 aus dem Pariser Kunsthandel.

60. Bildnis der Schwester des Meisters. Das junge Mädchen erscheint ein wenig nach rechts gedreht, in rotem Mantel über blauem Kleid, in Brustbild, mit einer Perlenschnur um den Hals und einer goldenen Kette um die Brust. Schwarzer Grund.

Bez. oben links: Rembrandt f. 1633.
Leinwand. H. 62, B. 54.
Ausgestellt Berlin 1909, Nr. 108.
Sammlung Massey Mainwaring, London 1892; M. A. Polowtsoff, St. Petersburg.
Bode I, Nr. 66.
Erworben 1906 aus dem Pariser Kunsthandel (Sedelmeyers Katalog 1906, Nr. 29).

JACOB VAN RUJSDAEL

1628 (1629) — 1682, tätig in Haarlem und Amsterdam.

61. Landschaft mit Burg. Auf der Höhe eines dicht bewaldeten Hügels steht ein Schloß, von Bäumen teilweise verdeckt. Rechts vorn auf der halben Höhe des Hügels ein Haus. Stark bewölkter Himmel.

Bez. unten rechts: v R (verbunden).
Leinwand. H. 60, B. 74.
Sammlung Joseph, London; Fr. Nieuwenhuys, 1882; Baron de Beurnonville, 1883.
Gestochen von G. Greux. — Smith-Hofstede de Groot IV, Nr. 782.

SALOMON VAN RUYSDAEL

1600 (?) — 1670, tätig in Haarlem.

62. Flußlandschaft. Vorn rechts beim Ufer ein Boot mit Fischern auf dem Wasser, links am anderen Ufer hohe Bäume, ein befestigtes Schloß und weiter im Grunde zwei Kirchen. Auf dem Flusse Segelboote.

Bez.: S v Ruysdael 1647 (?) (S v R verbunden).
Eichenholz. H. 39, B. 54.
Ausgestellt Berlin 1890, Nr. 258.
Erworben 1889 aus dem Pariser Kunsthandel.

HENDRICK MAERTENSZ SORGH

1611—1670, tätig in Rotterdam.

63. Die Gemüsehändlerin. Die Frau in rotem Kleide sitzt auf dem Marktplatz links hinter ihrem Tische mit Körben voll Gemüse und Früchten. Rechts weiter hinten ein Mann mit einem Handkarren und mehrere andere Figuren.

Eichenholz. H. 33, B. 39.
Erworben 1902 aus englischem Privatbesitz. Abg. im Text S. 23.

JAN STEEN

1626 (?) — 1679, tätig in Leyden, Haarlem und im Haag.

64. Familienszene. In einem bescheidenen Wohnraum, den hinten ein Alkoven abschließt, sitzt eine Mutter, einen Säugling auf dem Schoß, in der Rechten einen Löffel haltend. Die älteren Kinder, ein Knabe und ein Mädchen, auf der rechten Seite schauen zu.

Bez. rechts unten: J Steen (J und S verbunden).
Eichenholz. H. 36,5, B. 30,4.
Ausgestellt Berlin 1890, Nr. 129.
Smith-Hofstede de Groot I, Nr. 366.
Erworben 1890 aus dem Pariser Kunsthandel.

JURIAEN VAN STREEK

1632 (?) — 1678, tätig in Amsterdam.

65. Stilleben. Auf einem Tisch, auf dem eine braune Sammetdecke zurückgeschoben ist, neben einem Teller mit Orangen eine blaue chinesische Vase und ein gefülltes Spitzglas, ein Brot und ein Messer.

Bez. unten links: J. v. Streek.
Eichenholz. H. 53, B. 44
Ausgestellt Berlin 1890, Nr. 285.
Erworben 1889 aus dem Pariser Kunsthandel.

GERARD TERBORCH

1617—1681, tätig in Deventer.

66. Bildnis eines jungen Mannes. In ganzer Figur, in schwarzer Gewandung, mit hohem, spitzem Hut steht der Herr bei einem Schreibtisch. Links ein Stuhl und ein Vorhang. Rechts an der Wand ein Landschaftsbild.

Bez. rechts am Tische: G T.
Leinwand. H. 64, B. 46.

Ausgestellt Berlin 1909, Nr. 139.
Sammlung Graf de la Bassetière (Château du Bois-Renard).
Erworben 1905 aus dem Pariser Kunsthandel.

ADRIAEN VAN DE VELDE

1636—1672, tätig in Amsterdam.

67. Kühe auf der Weide. Auf flachem Wiesenboden, der am Horizont durch eine Hügelkette begrenzt ist, eine Gruppe von drei Kühen. Vorn in Seitenansicht nach links steht eine hellbraune Kuh, hinter ihr eine weiße. Weiter hinten liegend eine dritte Kuh und zwei Schafe. Rechts im Grunde anderes Vieh, Menschen und ein Haus.

Bez. links unten: A v Velde f. 1658.
Sammlung Sir John Willoughby.
Leinwand. H. 35, B. 30,4.
Erworben 1911 aus dem englischen Kunsthandel.

WILLEM VAN DE VELDE DER JÜNGERE

1633—1707, tätig in Amsterdam und London.

68. Strandbild. Vorn die Dünen mit ans Land gezogenen Booten und mehreren Figuren. Weiter hinten die graue See, über die ein Wetter aufzieht. Die Figuren von Adriaen v. d. Velde.

Bez. rechts auf einer Planke: W. v. V.
Eichenholz. H. 36, B. 46.
Ausgestellt Berlin 1906, Nr. 146.
Sammlung Comte de Charette.
Erworben 1905 aus dem Pariser Kunsthandel (Sedelmeyers Katalog 1900, Nr. 47).

JAN WYNANTS

1625 (?) – 1682 (?), tätig in Haarlem und Amsterdam.

69. Landschaft mit Fluß. Von vorn nach links schräg in den Hintergrund führt ein Weg, auf dem verschiedene Figuren sich bewegen. Der Weg leitet zu dem Fluß herab, der sich in starken Windungen auf der linken Bildseite durch das hügelige Land zieht. Die Figuren von Adriaen v. d. Velde.

Bez. rechts unten: J W.
Eichenholz. H. 33, B. 42,8.
Erworben 1906 aus dem Pariser Kunsthandel.

PHILIPS WOUWERMAN

1619—1668, tätig in Haarlem.

70. Vor dem Marketenderzelt. An dem Zelte, das links steht, haben mehrere Offiziere Halt gemacht. In der Mitte ein Schimmel ohne Reiter. Links erwehrt sich die Marketenderin des einen Offiziers. Ein andrer rauchend. Ein dritter zu Pferde mit einem Kruge. Rechts weiter hinten Reiter und landschaftlicher Grund.

Bez. links unten mit der üblichen Signatur aus den Buchstaben des Vornamens und W.
Eichenholz. H. 35, B. 41.
Ausgestellt London, Academy 1885; Berlin 1906, Nr. 153. Sammlung Sir Thomas Walker; Wm. Lloyd; Colonel Hankey, Hastings.
Smith Supl. Nr. 48. — Smith-Hofstede de Groot II, Nr. 845.
Erworben 1899 aus dem Pariser Kunsthandel (Sedelmeyers Katalog 1899, Nr. 65).

71. Landschaft. Eine mit Laubbäumen und Gebüsch bestandene Landzunge schiebt sich von links in die ruhige Wasserfläche. Rechts Blick auf die von Schiffen belebte See.

Bez. rechts unten: PH (zusammengezogen) W.
Eichenholz. H. 21, B. 26.
Ausgestellt Berlin 1890, Nr. 330.
Erworben 1886 aus dem Pariser Kunsthandel. Nicht abgebildet.

1. Giovanni Antonio da Canale

2. Giovanni Antonio da Canale

3. Francesco Guardi

4. Francesco Guardi

5. Carlo Maratta

7. G. B. Tiepolo

8. Venezianischer Meister um 1570

9. Der vermeintliche Herri met de Bles

10. Aelbert Bouts

II. Geertgen Tot. St. Jans

12. J. St. von Calcar

13. Der vermeintliche L. Lombard

14. Hans Memling

17. Niederländischer Meister um 1490

18. Niederländischer Meister um 1535

23. A. van Dyck

24. Jan Fyt

25. P. P. Rubens

26. P. P. Rubens

28. D. Teniers d. J.

31. A. H. van Beyeren

33. Q. G. Brekelenkamp

35. A. Cuyp

36. G. Dou

38. Jan van Goyen

39. Jan van Goyen

40. Jan van Goyen

41. Franz Hals d. Ält.

42. Franz Hals d Ält.

43. Franz Hals d. Alt.

45. Jan van der Meer

47. M. van Miereveld

50. P. Nason

51. A. van der Neer

53. A. van Ostade

55. J. van Ostade

56. J. Ovens

57. A. Palamedesz

58. A. Palamedesz

59. Rembrandt van Ryn

60. Rembrandt van Ryn

61. Jacob van Ruisdael

62. Salomon van Ruysdael

64. Jan Steen

65. J. van Streek

66. G. Terborch

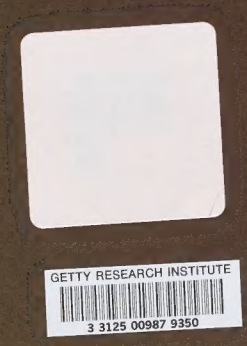
67. A. van de Velde

68. Willem van de Velde

69. Jan Wynants

70. Ph. Wouwermann

86-B26420


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 00987 9350